UNIVERSITATEA „ALEXANDRU IOAN CUZA”
FACULTATEA DE LITERE

STUDII EMINESCIENE

CAIETELE
COLOCVIULUI NAŢIONAL STUDENŢESC

„MIHAI EMINESCU”

18

IAŞI - 2011

Publicaţie întemeiată în 1980, de prof. Dumitru Irimia,
sub titlul ***Caietele Eminescu***, iar din 2004, ***Studii Eminesciene***

Colectivul de redacţie

Coordonator: Lăcrămioara PETRESCU

Ilie MOISUC

Studiile şi eseurile publicate în acest număr reprezintă textele celor mai multe din comunicările susţinute de studenţi la **Colocviul Naţional Studenţesc *„Mihai Eminescu”***, ediţia a XXXVI-a , Iaşi, 19-20 mai, 2011.

Cuprins

I. EXEGEZE

II. CRITICA CRITICII

III. STILISTICĂ ŞI POETICĂ

IV. PUBLICISTICĂ

IULIAN COSTACHE
Universitatea din Bucureşti

Este cu putință relectura scriitorilor supra-canonici?

Conferinţa de deschidere a lucrărilor
Colocviului Naţional Studenţesc „*Mihai Eminescu*"

În cadrul culturii române, Eminescu face parte, alături de un Caragiale sau Creangă, pentru a ne opri, deocamdată, la autorii proveniți din secolul al XIX-lea, din galeria acelor scriitori de marcă, ce pot fi regăsiți, simultan, în top-urile tuturor canoanelor, atît a canonului oficial, cît și a canonului critic, estetic sau didactic etc. Pe de altă parte, ei intră într-o categorie a scriitorilor ce au devenit „inevitabili" în cadrul oricărei curricule, de orice nivel educațional, începînd de la școala primară pînă la cea (post)doctorală, clasîndu-se deopotrivă într-un canon trans-istoric, specific „duratei lungi" a istoriei (Fernand Braudel). În alte culturi, tipologia acestor scriitori supra-canonici, ce populează imaginarul eroic colectiv, cuprinde autori de genul unor Dante, Goethe, Cervantes, Shakespeare, Tolstoi sau Dostoievski. Consensul în privința selecției lor canonice este consacrat la nivel de dicționare, enciclopedii, istorii și manuale etc.

Un alt simptom după care putem recunoaște scriitorii sau operele ce țin de paradigma celei mai înalte consacrări canonice (adevărate evergreen-uri ale curriculei obligatorii) este prezumpția supra-interpretării, asociată printr-un reflex direct cu prejudecata populară că despre acești scriitori s-a spus deja totul. Într-un astfel de context, din moment ce nimic nu pare a fi nou sub soare, traseele de interpretare critică a semnificațiilor operelor respective par a fi blocate într-o predictibilitate sufocantă. Eventualele tentative hermeneutice care ar risca să anunțe promisiunea unei viziuni noi pe un subiect ca acesta sînt privite cu o condescendență apriorică: cum ar mai fi posibil să se imagineze ceva nou, din moment ce totul a fost deja spus? Mai mult chiar, se observă că tabieturile curente ale comprehensiunii unui text asociază senzația de supra-sațietate interpretativă cu frecventarea unui cîmp relativ

limitat al referințelor critice, devenit monopol sui-generis, marcînd în cele din urmă posibilitatea instalării unor reductive certitudini ultime. În același timp însă, cu cît aglomerarea bibliografiei critice din jurul scriitorilor supra-canonici crește în ritm cotidian, sentimentul de înnoire a percepției unei opere de maximă consacrare pare a se disipa, eșuînd în plictis hermeneutic.

În atari condiții, prezumpția supra-interpretării face pereche suspectă cu fenomenul pre-lecturii: în legătură cu astfel de opere se răspîndește foarte ușor nu doar prejudecata că despre ele s-a spus tot ce era de spus, ci mai mult chiar riscă să se răspîndească - ca o circumstanță agravantă – credința că operele respective par a fi cunoscute fără a fi (eventual) citite sau, mă rog, re-citite. Căci, într-adevăr, cine nu ştie ce e cu *Romeo şi Julieta* sau care e povestea lui *Hamlet*? Cine nu ştie cine este Don Quijote şi ce păţanii curteneşti îl leagă de Dulcineea? E cineva care nu știe povestea *Luceafărului,* a *Scrisorii pierdute* sau a *Amintirilor din copilărie*? Astfel de subiecte par a fi dinainte știute, (re)lectura putînd funcționa cu regim de dispensă. Există o „rumoare culturală” ce animă ca o anvelopă de zvonuri proximitatea acestor opere și care permite (pseudo)cititorului să aibă păreri, de nu chiar certitudini ferme, în legătură cu opere ce sînt atît de cunoscute, încît par să țină de un patrimoniu ancestral. În acest sens, pentru a verifica amploarea fondului de percepţii bazate pe pre-lectură, care alimentează o impresionantă arhivă de rumori culturale, preluate şi neverificate, este suficient să ne amintim faptul că, spre exemplu, cu toţii sîntem încredinţaţi că Eva l-a sedus pe Adam convingîndu-l să muşte dintr-un măr. În schimb, nici una din ediţiile Bibliei nu suflă nici măcar o vorbă despre măr. Pretutindeni apare „pomul cunoaşterii”. Şi, totuşi, noi ducem mai departe cu noi această formă de perpetuare a „pre-lecturii”.

De asemenea, scriitorii și operele supra-canonice pot fi recunoscute inclusiv după clișeele ce sînt puse în circulație pe seama lor. Consacrarea unor formule de tipul „*Luceafărul poeziei românești*”, „*lebăda de pe Avon*” și multe altele asemenea reprezintă simptomul substituirii unei relații autentice angajate cu o operă printr-un simulacru de comunicare, clișeul îndeplinind aici funcția unei proteze. Acesta poate fi semnul unei noi etape, a solidificării prejudecăților ce roiesc în jurul subiectelor respective. La fel cum extragerea apei din beton transformă materialul de construcție într-o substanță definitiv rigidă, lipsindu-l de

orice flexibilitate, tot astfel consacrarea clișeelor anunță, cel puţin pentru o parte a publicului consumator de cultură, intrarea într-o epocă a triumfului ghipsului asupra flexibilității hermeneuticii.

Nu în ultimul rînd, autorii supra-canonici mai pot fi recunoscuți pentru bunul motiv că, la un moment dat, datorită celebrităţii, ei încetează să mai fie simpli scriitori. Astfel, autorul ajunge să nu-și mai controleze propria imagine, aceasta fiind dislocată din cîmpul producţiei literare, estetice, pentru a fi livrată unui circuit de întrebuinţare larg cultural, pentru ca mai departe imaginea unora dintre eroii scrisului literar să devină brand, cu consecinţa ataşării acestuia circuitului de consum. Ce se întîmplă cu un scriitor cînd celebritatea îl face să nu mai fie „tipărit” în „edituri” uzuale, ci de-a dreptul de către „editura” cu cel mai mare tiraj din țară, recte: Banca Națională? Atunci, scriitorii pot fi (ex)puși pe bani, iar cărţile pot ajunge să foşnească aidoma bancnotelor: „Uite că-ncet-încet am strîns şi eu o carte. Cu hîrtii de-o sută în loc de foi și din cînd în cînd cîte-o dantelă-ngălbenită printre pagini. O răsfoiesc acum visînd la blănuri pentru mama, la rochii de mireasă şi sticle de parfum, şampanie pentru toată lumea, Cine n-ar vrea să o răsfoiască? Cine n-ar vrea s-o aibă-n biblioteca lui? Și-am să scriu vreo două-trei volume să lase urme adînci în conștiințe, să schimbe viața oricărui cititor. Dantele-am pus, aşa, din slăbiciune, ca să mai aibă ce citi și cei cu cecuri multe.” (Cristian Popescu).

Cum îi citim pe acești autori supra-canonici? Pot fi citiţi în continuare cu plăcere? Putem vorbi despre actualitatea sau inactualitatea unui atare scriitor sau – poate, mai curînd - despre capacitatea (ori chiar incapacitatea) noastră, ca cititori, de a reinventa, printr-o lectură creativă, sensuri noi, actuale ale unei opere. În aceste condiţii, se pare că pariul pus pe cititor nu face decît să sporească tensiunea conceptului de literatură, căci într-adevăr: nu autorul se epuizează, devenind inactual, ci mai curînd cititorul este cel care se epuizează, extenuîndu-și propria imaginaţie creatoare.

Tema anunțată în interogația din titlu – este cu putință relectura scriitorilor supra-canonici? – trimite la o temă fundamentală în filozofie: este cu putință noul? cum este cu putință înnoirea, cum poate fi depășit riscul tautologiei?, reprezentînd o parafrază după titlul unei scrieri a lui Constantin Noica, care sintetizează această problematică în *Schiţă pentru istoria lui cum e cu putinţă ceva nou*, text ce a fost la origine teza de

doctorat a autorului: „... problema fundamentală «Cum e cu putinţă ca spiritul să nu fie la nesfîrşit tautologic, ce anume îl însufleţește, în ce măsură devine, cu alte cuvinte cum se înnoieşte neîncetat» stă, chiar atunci cînd nu e limpede pusă, in inima oricărei filozofii viabile.” (C. Noica).

*

Într-una din prozele sale, Jorge Luis Borges propune cititorilor, cu binecunoscutul său aer candid, un joc de strategie literară, încercînd să ofere un răspuns la aceeaşi problemă a lui *cum e cu putință ceva nou?*, cum e posibil ca o operă genială, banalizată în urma publicării în tiraje colosale, să mai ocazioneze interpretări înnoitoare? Ni se reaminteşte, astfel, faptul că literatura rămîne, în fond, un joc, un imens joc de strategie, ce implică interacțiuni și negocieri multiple, ce nu merită a fi ignorate în încercarea de a restitui jocului atît dimensiunea sa funcţională, cît şi cea hedonistă.

Pornind de la sesizarea faptului că, în chip paradoxal, tocmai scriitorii canonici și operele celebre ale umanității riscă să devină victimele unui dezechilibru dureros, încît operele cele mai demne de *ad-mirare* ar putea să nu mai stîrnească publicului nici o *mirare*, Borges prezintă în proza *Pierre Menard, autorul lui Quijote*, povestea unui cărturar din cel de-al XX-lea veac, care se hotărăște să re-scrie *Don Quijote*, romanul lui Cervantes, tocmai pentru a reabilita șansa unei opere celebre de a-și uimi în continuare cititorii.

Menard este indignat de faptul că un roman de aventuri, precum *Don Quijote*, devenit între timp foarte popular publicului, a sfîrșit prin a fi insuportabil de previzibil, inclusiv pentru cei care nu l-au (prea) citit. Nimeni nu mai este astăzi uimit că Don Quijote urmează să se bată cu morile de vînt, toată lumea știe că urmează a-i va face curte Dulcineei etc., încît romanul pare să fie vidat tocmai de sensul imprevizibilului, al insolitului și al aventurii: „Quijote a fost înainte de toate o carte plăcută; acum este un prilej de urări patriotice, de mîndrie gramaticală, de obscene ediții de lux” – își explică personajul lui Cervantes panica față de plictisul hermeneutic ce pare a înconjura un astfel de text.

Povestea lui Menard este ea însăși deja cunoscută: încercarea de *re-scriere* a romanului lui Cervantes devine, treptat, o *transcriere*, cu singura diferență că noul roman, identic *în literă* cu cel vechi, avea să

poarte pe copertă numele unui alt autor: nu Miguel de Cervantes, cum știam cu toții, ci Pierre Menard!

Și, totuși, jocul de strategie deschis de Borges evită, în cele din urmă, eșuarea într-un banal plagiat, pentru motivul că „noul” text al romanului, deși identic cu cel vechi din punct de vedere *literal*, nu reprezintă însă o reducție tautologică a acestuia, atîta timp cît sensul *literar* al „noului” roman este diferit. Avem aici de-a face cu o provocare a re-lecturii, cu pariul reinventării semnificațiilor unei opere canonice, pornind de la asumarea minimei infidelități creatoare față de tradiția interpretativă. Noul Quijote, scris de un autor de secol XX, ne poate duce cu gîndul la altceva decît la un erou de roman cavaleresc din secolul de aur al literaturii spaniole: am putea avea în noua ipostază a personajului un intelectual ce își părăsește biblioteca pentru a-și asuma aventura civilizatorie a spațiului public. Aici însă, în arena publică, orice semnificație poate fi distorsionată și orice gest de „onestitate cavalerească” poate fi răstălmăcit în simplă „nebunie”. Spaţiul public contemporan rămîne, în continuare, o provocare pentru eroul intelectual, geometria acestuia (variabilă şi, desigur) girînd mai curînd predispoziţia unui spaţiu polimorf de a devora eroii, decît de a-i alinta.

Povestea evocată de Borges arată că, dincolo de viziunea idilică asupra marilor creatori, operele canonice nu trăiesc, așa cum ne-am putea imagina, într-un veritabil paradis al interpretărilor, acolo unde capodoperele ar beneficia, în chip statutar, de interpretări mereu noi. Dimpotrivă, transformarea acestor valori în opere de vitrină (unde nu plouă niciodată, iar soarele este neobosit ca un neon!) poate să anuleze șansa ființării într-un paradis autentic, livrîndu-le unui eden muzeificat.

Astfel, oferta „operei deschise” și teoria „ilimitării simbolice” a capodoperei, despre care vorbește Umberto Eco, construite pe promisiunea unor astfel de opere de a ocaziona apariția de noi și noi interpretări, se dovedesc a fi mai curînd niște constructe teoretice, din moment ce, în practică, toată lumea se confruntă cu o rată extrem de lentă de reîmprospătare a imaginii scriitorilor canonici și cu perioade istovitoare petrecute în așteptarea unei noi interpretări inovative.

În fapt, infinitatea interpretărilor unui text este doar o posibilitate teoretică, întrucît, în ordine concretă, asta ar însemna ca despre un text să se poată construi, cu egală legitimitate, orice ipoteză de lectură, ceea ce în mod evident este imposibil, căci acest lucru ar duce, practic, la

pulverizarea textului interpretat. Or, însuși Umberto Eco avea să revină în *Limitele interpretării,* pentru a aduce corecții teoriei ilimitării simbolice a capodoperei.

Și, totuși, dacă autorii canonici sînt supra-expuși interesului public, iar despre ei se scrie în continuare foarte mult este inevitabil să avem o senzație de *suprainterpretare*, ceea ce, totuși, în ordine concretă nu se prea adeverește, căci simpla statistică a textelor critice dedicate unui autor, în absența unor interpretări noi, care să schimbe ceva în tradiția interpretativă, nu vine decît să marcheze același sentiment de plictis hermeneutic, ce acompaniază, pe lungi durate de timp, opera marilor creatori.

În schimb, interpretările care izbutesc să aducă ceva cu adevărat nou, care par să schimbe sau să împrospăteze viziunea asupra unui scriitor canonic, sînt foarte rare într-o cultură. Astfel, în eminescologie vorbim de trei mari critici, creatori de viziuni interpretative ce au marcat istoria interpretativă a operei eminesciene: Maiorescu, Călinescu și Negoițescu.

Or, din acest punct de vedere, în descendența celor trei mari paradigme critice eminesciene, era constatabilă o anxietate crescută a orizontului de așteptare a publicului actual, care de mai multă vreme semnala faptul că era nevoie de un „alt” Eminescu, de o viziune nouă asupra operei sale, care să pună această operă în acord cu o nouă sensibilitate și o nouă paradigmă epistemică, cea post-modernă.

Celebrul numărul din *Dilema* (nr. 265/1998), în care era dezavuat excesul de mitizare a figurii eminesciene și care a prilejuit nenumărate contra-replici publice, nu constituia decît un semnal de alarmă în legătură cu necesitatea reinventării unui nou contract de lectură cu opera eminesciană, care să fie plauzibil din perspectiva sensibilității publicului de astăzi. Sigur că accentele demitizante, venite din partea unei generații ce suportase excesul de oficializare a figurii eminesciene, în ultimul deceniu de comunism (anii ‘80), erau de înțeles în acest context, fapt cu atît mai vizibil cu cît, o următoare promoție de critici literari, cu o perioadă de formare împlinită în afara comunismului, reanalizînd situația mitului eminescian după încă un deceniu, în *Observator cultural* (nr. 444/2008), își va așeza percepția sub un alt semn: „Eminescu: apune mitul, renaște scriitorul”.

Între timp, izbutiseră să apară o serie de studii înnoitoare, cel mai adesea ale unor universitari tineri, precum: Caius Dobrescu, Ioan Stanomir, Ioana Bot, Pompiliu Crăciunescu, la care trebuie adăugate cărțile Ilinei Gregori, Monicăi Spiridon, Rodicăi Marian ori a Viorícăi Constantinescu, sau *last but not least* studiul din 1982 al lui Dan C. Mihailescu (devenit între timp un fel de precursor al acestei viziuni noi, „neconvenționale”), fiecare încercînd, cu mijloace specifice, să aducă o serie de schimbări în abordarea scrisului eminescian. Să nu uităm marea revelație nu doar a ultimelor decenii, datorată Christinei Zarifopol: corespondența inedită dintre Eminescu și Veronica Micle, care a modificat esențial imaginea acestui cuplu, reapropiind-o de izvoarele pure ale romantismului tragic, pe care același Dan C. Mihăilescu a valorificat-o în volumul *Despre omul din scrisori. Mihai Eminescu* (2009).

În registru academic, rămîn de asemenea valoroase și actuale referințele privind scriitorul și climatul cultural al epocii din studiile unor Petru Creția, Dimitrie Vatamaniuc, Dan Mănucă, alături de lecturile mereu atente ale lui Constantin Cubleșan, Nicolae Mecu, Al, Dobrescu sau precizările editoriale ale lui Nicolae Georgescu, ca și deosebit de meritoriile instrumente de lucru realizate de către Academia Română (bibliografii, dicționare și chiar editarea manuscriselor eminesciene!), de Ion Oprișan și Th. Vîrgolici, sau de colectivul de la Iași, coordonat de regretatul D. Irimia, ori studiile de eminescologie coordonate de Viorica Constantinescu.

Peste toate aceste studii, editarea de către Academia Română a manuscriselor eminesciene (12 volume), de către un colectiv coordonat de acad. Eugen Simion, precum și completarea editării operei cu volumele privind bibliografia referințelor eminesciene (volume cotate cu nr. XVII), reprezintă finalizarea editării unei opere exemplare pentru cultura română, care preț de mai bine de o sută de ani de la moartea scriitorului a părut a sta în umbra utopiei borgesiene a cărții, a operei aflată în continuă germinație, o nesfîrşită carte a tuturor cărților. Un veac de editare, lung, cît un veac de singurătate, într-o cultură altfel tînără, în care de la *Scrisoarea lui Neacșu*, de la 1521, scrisul nu a îmbătrînit, dovedindu-se în continuare neistovit. Păcat că civilizația edițiilor critice nu a apucat, într-o astfel de cultură în care, altfel, sînt multe de făcut, să se reverse cu îndestulare și asupra celorlalți autori care ar merita din plin același tratament.

După realizarea acestei integrale a editării operei eminesciene, următoarea urgență culturală ar fi aceea a realizării unei integrale a receptării eminesciene, încît conștiința de sine și istoria eminescologiei să poată fi reprezentate în integralitatea sa. Astfel, jocul literar ar putea fi evidențiat în solidaritatea dintre cei doi versanți ai săi: cel al creației și cel al lecturii, receptarea literaturii fiind umbra care însoțește textul pretutindeni.

Gestionarea eminescologiei ca „ştiinţă eponimă”, ce preia numele disciplinei de la cel al eroului căruia i se dedică său, reprezintă în altă ordine de idei și o modalitate de gestionare a unei memorii colective și a hărților simbolice ale unei comunități. În patrimoniul unei culturi nu intră doar opera scriitorului ca atare, ci şi receptarea sa, întrucît lectura reprezintă nu altceva decît o re-inventare a operei printr-o investiţie imaginativă. Am spune chiar că ideea de literatură nu se poate reduce la textul operei literare, ci cuprinde şi imaginea operei, aşa cum este ea creată de critica literară sau de lumea cititorilor, în sens larg. Un text literar fără receptare ar fi incomplet şi, în nici un caz, nu poate însemna literatură, după cum partitura unei simfonii nu înseamnă muzică, în absența unui interpret care să transforme semnele de pe portativ într-o vrăjire de sunete.

Această integrală a receptării se construiește ea însăși ca un evantai, cu mai multe sectoare de cerc. Astfel, în seria de *Opere*, Editura Academiei a editat deja mai multe volume masive cu referinţe critice despre opera lui Eminescu, iar Ion Oprișan a început editarea unui *Corpus al receptării critice a operei eminesciene.* Desigur, înțeleasă ca fenomen de mentalitate și nu doar ca unul estetic, eminescologia se învecinează cu istoria mentalităților și cea a imaginarului colectiv, încît spectrul documentelor de înregistrat ar depăși cazuistica jocului estetic, așa cum cu fidelitate înregistrează corpusul de referințe al Academiei.

Doar că, pentru publicul larg, un astfel de instrument tehnic echivalează, probabil, mai curînd cu un fel de carte de telefon. Sigur că ar mai fi nevoie, în continuare, de transformarea acestei cărţi de telefon într-o poveste, într-o naraţiune, care să arate cum o carte cu numere de telefon poate să devină romanul unei genealogii culturale. O astfel de istorie a eminescologiei (comparabilă cu o istorie a shakespeareologiei etc.), în integralitatea formelor sale de manifestare, care să acopere întregul traiect istoric al eminescologiei, nu există.

Volumul *Eminescu. Negocierea unei imagini*, în care am urmărit receptarea lui Eminescu de pînă la anul 1900, propunea, dacă vreţi, primul act al unei astfel de aventuri a reconstruirii unei istorii a eminescologiei. Am intrat în această aventură, convins că dacă creaţia rămîne un eveniment unic, lectura este în schimb multiplă. Or, dacă sensurile şi tainele unei opere nu pot fi epuizate, încît avem în continuare un singur Eminescu, un singur Goethe, Dante ori Cervantes, lectura este în schimb multiplă şi ea este aceea care face să avem, graţie implicării creative a criticilor sau istoricilor literari, ce inovează în interiorul tradiţiei interpretative, întocmai ca la o partidă de şah simultan, mai mulţi „Shakespeari", mai mulţi „Emineşti" etc.

Am parcurs istoria receptării lui Eminescu de pînă la 1900 cu sentimentul că această epocă de început, reprezintă o experiență de lectură unică, în care avem pentru început o eminescologie fără conștiința eminescologiei și o polarizare a valorizărilor ce nu va mai fi de regăsit ulterior. Frecventarea unei astfel de etape reprezenta o șansă rară de a renunța la imaginea „noastră" despre Eminescu și a recurge la imaginea „lor", o ocazie de a dezamorsa stereotipiile noastre de percepție, pentru a le putea examina pe ale altora. Recursul la această imagine a contemporanilor poetului putea, desigur, să conțină și un avertisment, așa cum pe oglinda retrovizoare stă scris: obiectele văzute în oglindă pot apărea mai apropiate decît sînt în realitate.

Desigur, într-o istorie cuprinzătoare a eminescologiei, un loc special trebuie rezervat eminescologiei studenţeşti, lucrărilor prezentate şi publicate, de-a lungul a 37 de ediţii, sub egida Colocviului Naţional Studenţesc „Mihai Eminescu", de la Iaşi, iniţiat de regretatul profesor Dumitru Irimia, căruia îi sîntem, iată, extrem de recunoscători, toţi acei universitari de astăzi, care ne-am format şi ne-am cunoscut colegii de generaţie cu ocazia acestei competiţii a spiritului academic. În cadrul acestei manifestări ştiinţifice au fost prezenţi, alături de noi, profesorii noştri, nume celebre ale filologiei româneşti, precum Alexandru Piru, Paul Cornea, Elvira Sorohan, Ioana Em. Petrescu, Mihai Zamfir etc. Acest colocviu a devenit şi continuă să fie, graţie organizatorilor de astăzi, o instituţie construită pe un concept al generozităţii intelectuale, faţă de care avem minima obligaţie de a-i răspunde în acelaşi fel, în beneficiul tinerilor noştri colegi de azi. Şi asta pentru simplul motiv că nu merită să lăsăm viitorului riscul de a avea – ca şi în alte cazuri celebre – instituţii fără personalităţi şi, prin urmare, eminescologie fără eminescologi.

SECŢIUNEA I

EXEGEZE

SÎNZIANA-MARIA STOIE (Braşov), **ANDREI ŞERBAN** (Sibiu), **ROBERT CINCU** (Cluj-Napoca), **OANA TINCA** (Bucureşti), **ROXANA GÂRBEA** (Iaşi), **SAVU POPA** (Sibiu), **MIRCEA BOBOC** (Iaşi)

SÎNZIANA – MARIA STOIE
Anul II, Brașov

Criza limbajului. Autoreferențialitate și dedublare în poetica eminesciană

Revalorizările noțiunii de *limbaj poetic* – în centrul cărora să se coaguleze „meditația asupra funcțiilor și limitelor limbajului” (Călinescu, 2002: 11) –, sînt legitimate, din unghiul de abordare al poeticii moderne, de ampla dilatare a *conștiinței lingvistice*. Situată, ca punct de forță, în prelungirea sau chiar pe axa cristalizării fenomenului romantic.

O dată cu devansarea statutului clasic al limbajului, reprezentările *dublului* limbajului poetic inundă formele artizanale ale fabricării literare. *Cuvînt* și deopotrivă *rostire* a acestui cuvînt, într-un joc halucinant cu propria tăcere, limbajul se semnifică pe sine în poem: „Litera e despărțire și bornă de unde sensul scapă din captivitate.” (Derrida, 1998: 106). Cuvîntul capătă greutatea unei cutii a Pandorei în care mustesc virtualitățile limbajului. Scindată între răsturnarea statutului clasic al limbajului poetic și afirmarea statutului său modern, se declanșează însă, așa cum o imaginează Roland Barthes, o „fatalitate a semnului literar” (Barthes, 1994: 42). Instanța scriitorului gravitează în permanență, în mod paradoxal, pe orbita imposibilității de a-și apropria forța de semnificare a cuvintelor fără să adopte clișeele proprii unui limbaj convențional, arhaic sau imitat. În timp ce căutarea unei prospețimi, unei configurări ideale a limbii, îl plasează în cîmpul magnetic al seducției exercitată asupra sa de limbaj.

În cazul poeticii eminesciene, se impune nuanțarea unei exorcizări ce vizează virtualitățile limbajului, realizată de poet prin dislocarea învelișului de efecte reprezentative ale poeziei. Prin deschiderea sa *utopică*, de *proiect*, limbajul tinde spre configurarea unei facturi *sculpturale* proprii (echivalarea Absolutului cu Neantul și a Neantului cu Frumusețea, în intuiția Ioanei Em. Petrescu). Mai mult decît atît, limbajul nu se reduce la a numi, la a trimite la o realitate, la polarizarea funcției lui referențiale. Cuvintele, precum și raporturile dintre cuvinte, sînt îmbibate într-o muzică care le poate constitui un scop în sine, așa cum subliniază Ștefan Petică dezvoltînd o paralelă între poetica lui Mihai Eminescu și cea a lui Alexandru Macedonski.

Se coagulează, astfel, ideea conceperii de către Eminescu a unui tip de poezie care nu-l „exprimă” pe poet, ci se justifică ca „știință a legilor secrete ale limbajului*”* (Călinescu, 2002: 78). Tradiția – ne referim aici la gesticulația retorică a liricii pașoptiste – îi oferă poetului instrumente decorative. Un limbaj și o scriitură moştenite, aparent singurele de care se poate folosi, dar pe care le dislocă și le multiplică. Le recreează, opunînd stereotipiilor de limbaj „splendoarea revoluției permanente” (Barthes, 1987: 181) a acestuia. Se prefigurează în poetica eminesciană, din acest punct de vedere, o nouă intrare în risc a limbajului. Nu doar o **criză a limbajului**, ci și o **criză a scriiturii**, ce destabilizează și chiar anulează în cele din urmă viabilitatea poeticii efuzive de inspirație romantică, deschizîndu-se spre algebra poeziei moderne şi avansînd spre voința de *obiectivitate* și *impersonalitate* care transpare în ***Glossă*** sau în ***Luceafărul***, precum și în unele postume.

Înainte de a aduce în discuție modalitățile prin care se instituie în poemele eminesciene o rețea de strategii de subversiune subtilă cu limbajul profilînd o poetică a *discontinuității*, a tăcerilor subînțelese[1], a ipostazierii scriiturii drept înstrăinare de latura vie a subiectivității şi a deconstruirii programatice de imagini – presupunîndu-le ca pe arcuri ale posibilității limbajului poetic de a recrea referința ca *absență,* ca disoluție a instanțelor eului –, este necesară conjugarea coordonatelor raportării subiectului creator la conceptul de *text*.

Reprezentări eminesciene semnificative ale obiectului poeziei sînt întrețesute, așa cum observă Matei Călinescu, nu în limbajul critic, ci în limbajul și sub forma poeziei, în faldurile discursului autoreferențial: „înșelată de-o aparență sau alta, interpretarea se poate cu ușurință rătăci în labirintul de oglinzi paralele al unei vorbiri care nu numai că nu evită, dar caută în mod constant și cu toate mijloacele care-i stau la îndemînă ambiguitatea, plurivalența semnificativă. (...) poezia lui Eminescu presupune o poetică sau cîteva poetici succesive. Cu orice riscuri, un studiu asupra formării conceptului modern de poezie în literatura română trebuie să se

[1] „Poezia eminesciană nu se naște (precum cea a lui Heliade) dintr-o exaltare a cuvîntului, ci dintr-o luptă cu limbajul. Cu adevărat creatoare sînt, pentru Eminescu, epocile în care limba unui popor nu e încă pe deplin cristalizată, căci poezia nu se servește de limbaj, ci se naște învingîndu-l. Dar, ajungînd să spargă limitele cuvîntului, poezia eminesciană sfîrșește în tăcere.” (Em. Petrescu, 2005: 85).

străduiască să pătrundă în această zonă a implicațiilor.” (Călinescu, 2002: 182).

Un poem nevralgic pentru închegarea unei critici adusă de subiectul creator formei canonice, constrîngătoare a semnificatului, și a unei neîncrederi în stereotip, este ***Scrisoarea a II-a***: „Căci întreb, la ce-am începe să-ncercăm în luptă dreaptă/ A turna în formă nouă limba veche și-nțeleaptă?/ Acea tainică simțire, care doarme-n a ta harpă,/ [...] Cînd cu sete cauți forma ce să poată să te-ncapă/ Să le scrii, cum cere lumea, vro istorie pe apă?”. Cultul formei și al travaliului formal ascunde, în esență, reflexele unui simptom al crizei comunicării care germinează în planul eului, de asemenea, întrucît „forma fascinează atunci cînd nu mai ai forța de a înțelege forța din interior. Adică de a crea.” (Derrida, 1998: 17). Resemnificarea „limbii vechi” devine posibilă doar prin ruptură, în falia dintre „o margine înțeleaptă, conformă, plagiară” (Barthes, 1994: 12) și o margine „mobilă, vidă (aptă să ia orice contururi), care nu este niciodată decît locul efectului său: acolo unde se întrevede moartea limbajului” (*Ibidem*) ce se lasă scris într-o scriitură. În sensul exersării atributelor fascinatorii ale acestuia pînă la indecidabilitate, clar-obscurizare de factură aproape mallarméeană, pînă cînd imaginile nu mai constituie obiectul unei reprezentări stabile și chiar și impresia pregnant muzicală a liricii eminesciene, sondată de Tudor Vianu, mai poate fi percepută doar într-o sferă a tăcerii, așa cum se întîmplă în ***Cristalografie***: „Cînd aduce blonda Liză/ socoteala unei vedre/ Universul cristaliză/ Hexacontetraedre”. Dincolo de ironia care irigă poemul și de filonul cultural pe care îl înglobează, dincolo, deci, de nivelul referenţial, putem întrevedea aici substituirea unui limbaj de creație limbajului de expresie[2]. Rezultat nu al unei exaltări a cuvîntului, ci a unei disoluții a limitelor limbajului prin intermediul intermitenței neologismelor în arabescul poemului. Textul se identifică cu un jet puternic de cuvinte, cu o panglică de infra-limbă.

Departe de a percepe limbajul ca natură, Eminescu se raportează la poem ca la un obiect estetic, în care limbajul, supus unei concentrări insolite, nu mai imită natura, ci o produce.

---

[2] „(...) pentru arta modernă, opera nu este expresie, ci creație: ea oferă vederii ceva ce nu a fost văzut înainte de apariția ei, formează în loc să oglindească.” (Picon, 1973: VII). „(...) istoria poeziei moderne este întru totul cea a substituirii unui limbaj de creație unui limbaj de expresie. Limbajul trebuie să producă acum lumea pe care nu mai poate s-o exprime.” (*Ibidem:* 131).

Evadarea de sub imperiul limbajului este iluzorie, eul poetic fiind construit în și de către limbaj. Instanţa poetului reprezintă ea însăși o structură în interiorul structurii limbajului: „Cauți forma ce să poată să te-ncapă”. Nu mai putem vorbi, astfel, de proiectarea eului în limbaj, din moment ce subiectul creator are conștiința cuprinderii sale de către poem.

Pe aceeași partitură de idei postulate de Jacques Derrida – „A scrie înseamnă să te retragi. Nu sub cort ca să scrii, ci chiar din scriitură. Să eșuezi departe de propriul limbaj. (...) A fi poet înseamnă să știi să dai frîu liber cuvîntului. Să-l lași să vorbească sincer, ceea ce nu poate face decît în scris.” (Derrida, 1998: 105) –, textul poetic eminescian este irizat de filamentele unei scriituri care desemnează o *absență* a subiectului. Înseşi ipostazele textului converg spre revelarea unor metafore și simboluri ale absenței.

În postuma eminesciană ***Din lyra spartă...***, întîlnim sugestia unei forțe amorțite a cuvîntului. Multiplicitatea semnificărilor se dizolvă pe măsură ce limbajul își pierde capacitatea de *a* mai *exprima*, rămînînd nealterată pînă la un anumit punct doar posibilitatea sa de *a se exprima*: „Din lyra spartă a mea cîntare/ Zboar-amorțită, un glas de vînt,/ Să se oprească tînguitoare/ Pe un mormînt.” Alteori, sursa generatoare a textului este devitalizată, lipsită de substanțialitate, precum făclia stinsă din poemul ***Ca o făclie***: „Ca o făclie stinsă de ce mereu să fumegi, / De ce mereu aceleași gîndiri să le tot rumegi/ Și sarcina de gînduri s-o porți ca pe un gheb,/ Astfel adus în taina durerii mă întreb...”. În altă postumă, ***Cu gîndiri și cu imagini***, metafora egiptenei piramide în care „(...) sub o faclă/ Doarme-un singur rege-n raclă” aduce în prim-plan o căutare a lui „a fi” căreia îi este subsumată metafora scriiturii imaginată ca „țară moartă”, evocată într-un spațiu al somnului sensului.[3] Subiectul nu mai este reflectat de către limbaj, însă, așa cum am menționat, retragerea din limbaj nu reprezintă o posibilitate reală. Paradox simptomatic pentru criza modernă a limbajului transpusă în manifestarea unei neîncrederi în cuvînt și în text, în general, de către poet.

Discursul poetic echivalează cu perpetuarea unei sume de limbaje moștenite, redundante: „*Ce caută talentul în șirele-i s-arate?/ Cum luna se*

---

[3] “Numai în momentul în care scrisul *a murit* ca semn-semnal, el se naște ca limbaj; atunci, el spune ceea ce e, netrimițînd, astfel, decît la el însuși, semn fără semnificație, joc sau funcționare pură. (…) Or, în mod paradoxal, numai înscrierea (*l'inscription*) (…) are putere de poezie, adică de a evoca cuvîntul în afara somnului său de semn.” (Derrida, 1998: 29).

ivește sau vîntu-n codru bate?/ Dar de-o va spune-acesta sau dacă n-o va spune,/ Pădurile și luna vor face-o de minune./ Ba ele vor întrece de-a pururi pe-autori/ Ce-au spus aceste lucruri de zeci de mii de ori." (***Ca o făclie***) Amenințării de clișeizare a discursului Eminescu îi opune voluptatea literei, interpunînd între acestea două un văl de „limbaje" vii. Însă nu prin imprimarea unei densități de elemente figurative discursului, unor împletiri sofisticate de tropi, ci prin evoluarea spre înscrierea limbajului într-un registru conceptual. Prin spontaneitatea frustră, necontrolată a termenilor, prin asamblarea unor „imaginaruri ale limbajului"[4] sau prin ironie și bricolaj.

În ceea ce privește tensiunile și temperaturile înalte la care este supus limbajul în poemele eminesciene, reprezentativă mi se pare postuma ***Un Phoenix e o pasăre-n vechime***, apreciată de critica literară drept un sonet atipic, „prescurtat" sau „răsturnat", al cărui cadru se destabilizează, căruia „i-ar lipsi" două versuri – aspect ce nu denotă din punct de vedere estetic o inferioritate a poemului în raport cu sonetele propriu-zise. Ca notă definitorie pentru perioada considerată de maturitate a creației eminesciene, căreia textul îi aparține, la nivelul limbajului poetic se operează simplificarea. Reducerea la formule gnomice memorabile, în accepția lui Mihai Zamfir, la o *algebră a sintaxei*, a convergerii structurilor verbale unele dintr-altele, într-o mișcare orizontală eruptivă, la un joc al organizării structurale a poemului: „*Bătrînul Phoenix arde în văpaie/ Și din cenușa proprie renaște,/ Dar, spre-a-nvia mai mîndru el din moaște,/ Îi trebui lina vîntului bătaie.*" Izolarea în context abstract a celor cîțiva tropi („bătrînul Phoenix", „spre-a-nvia mai mîndru", „lina bătaie") le potențează puterea de semnificare. Discursul poetic este dus la limitele „spusei", demistificat, dezvăluind o *mathesis* a limbajului, o rezistență la seducția limbajului.

Expunerea unui aliaj, unei multitudini de limbaje, unei întrepătrunderi de stiluri, se revendică, în poemele eminesciene, de la devoalarea unei atitudini ironice în raport cu scriitura. Mai mult decît manifestare a nesubstanțialității referinței (*Cf*. Em. Petrescu, 2005), ironia se instituie în poetica eminesciană – precum și intertextualitatea, de altfel – ca manieră de deconstruire a discursului poetic paşoptist, dar şi a discursului poetic propriu. Dacă intertextualitatea reprezintă punctul de plecare al destructurării propriului discurs, în ceea ce privește ironia, accentul se

[4] Limbajul ca instrument sau expresie a gîndirii, fraza ca măsură logică, în viziunea lui Roland Barthes.

deplasează pe opacizarea și denunțarea unor serii de formule consacrate de lirica pașoptistă, deși ambele se reproiectează în cele din urmă asupra imaginarului propriu poemelor eminesciene.

În ***Antropomorfism***, este jucată „scena" scriiturii. Eminescu lasă scriitura să se dedubleze și să se denunțe pe ea însăși în scenă. E un mod prin excelență ironic de a da la o parte cortina în spatele căreia sînt amenajate culisele propriei creații. Prin tehnica bricolajului[5], Eminescu alătură în ***Antropomorfism*** o serie de formulări devenite locuri comune în poetica pașoptistă („penetul de omăt", „inocenta ei junie", „cu ce grație ea îmbla", „odoranta lui virgină", ș.a.) unor topoi ai imaginarului propriu, reluați și desacralizați. În lipsa recontextualizării, aceştia ar risca să devină manieră (de exemplu, „tainica văpaie" care se aprinde în sufletul puicuței, „raza-înțelepciunei" sub mîngîierea căreia încearcă să o pună la adăpost găina bătrînă). *Artefactul* este mimat într-un mod mai mult sau mai puțin ludic. Ironia eminesciană și intertextualitatea demonstrează că discursurile poetice recognoscibile în perioade de creație istoric determinate sînt doar aparent structurate în chip imuabil și în definitiv mereu reînnoibile, precum mutările pionilor într-un joc de șah.

Deosebit de semnificativă se impune observația că atît intertextualitatea, cît și ironia, constituie termenii pariului unei continue dialectici între deschiderea discursului poetic spre recuperarea de alternative la alteritatea semnificației și prevenirea înrădăcinării propriului imaginar în solul steril al imobilității determinată de instaurarea finitudinii facerilor și desfacerilor proprii. Prin urmare, deopotrivă ironia și intertextualitatea pot fi interpretate ca soluții la criza limbajului. Şi, sub acest aspect, ca strategii echivoce, nelipsite de ambiguitate, prin care subiectul, aflat în imposibilitatea de a se institui ca prezență în propria scriitură, pulsează, la nivel paratextual, ca pură *convenție* a prezenței.

Dialogul poetului cu propria creație – fie acesta filtrat prin ironie – precum și dialogul poeziei cu orizontul ei anterior, reprezintă inflexiunile încercărilor instanței auctoriale de a-și apropria limbajul propriilor texte, de

---

[5] Gerard Genette afirma că bricolajul ar fi o formă de limbaj critic sau chiar limbajul critic însuși. Claude Levi-Strauss numește „bricolaj" necesitatea de a împrumuta conceptele de care avem nevoie din textul unei moșteniri mai mult sau mai puțin coerente sau ruinate, ceea ce ar însemna însă că toate discursurile sînt fapte de bricolaj, așa cum observă Derrida.

a-l revitaliza, de a-l resubstanțializa continuu. Pentru a putea fi prelucrat, „reciclat”, limbajul moștenit, incorsetant, transcriptibil, trebuie să fie mai întîi devorat de memoria culturală a poetului, demistificat.

BIBLIOGRAFIE

Roland Barthes, 1994, *Plăcerea textului*, traducere de Marian Papahagi, Editura Echinox, Cluj.

Roland Barthes, 1987, *Romanul scriiturii. Antologie*, selecție de texte și traducere de Adriana Babeți și Delia Șepețean – Vasiliu, Editura Univers, București.

Matei Călinescu, 2002, *Conceptul modern de poezie. De la romantism la avangardă*, Editura Paralela 45, Pitești.

Jacques Derrida, 1998, *Scriitura și diferența*, traducere de Bogdan Ghiu și Dumitru Țepeneag, Editura Univers, București.

Mikel Dufrenne, 1971, *Poeticul*, cuvînt înainte și traducere de Ion Pascadi, Editura Univers, București.

Umberto Eco, 2002, *Opera deschisă. Formă și indeterminare în poeticile contemporane*, ediția a II-a, traducere și prefață de Cornel Mihai Ionescu, Editura Paralela 45, Pitești.

Mihai Eminescu, 2005, *Poezii*, Editura Dealul Melcilor, Brașov.

Ioana Em. Petrescu, 2005, *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*, Editura Paralela 45, Pitești.

G. Picon, 1973, *Introducere la o estetică a literaturii. Scriitorul și umbra lui*, traducere de Viorel Grecu, prefață de Mircea Martin, Editura Univers, București.

ANDREI ȘERBAN
Anul II, Sibiu

Ironie şi tranzitivitate a limbajului poetic eminescian

În ceea ce urmează ne propunem să investigăm intenţionalitatea limbajului poetic în cadrul uneia dintre creaţiile ludice ale marelui poet: ***Antropomorfism***. Vom avea în vedere, pe baza studiului realizat de Tudor Vianu (*Dubla intenţie a limbajului*), modul în care limbajul reflexiv eminescian devine în opera amintită un limbaj tranzitiv.

Înainte de toate, considerăm a fi necesare anumite precizări referitoare la cele două concepte („reflexivitate" şi „tranzitivitate") privite dintr-o perspectivă diferită de cea a lui Vianu. Pentru aceasta ne vom ajuta de studiul *Aisbergul poeziei moderne* scris de Gheorghe Crăciun. Criticul preia la rîndul său terminologia impusă de Vianu şi observă pe modelul dat chiar de autorul *Dublei intenţii...* că „limbajul poetic este gîndit nu dintr-o perspectivă lingvistică, (...) lirismul [fiind] forma de manifestare a unui conţinut interior ireductibil" (Crăciun, 2009: 85). Caracterul reflexiv este redat cititorului prin puternica încărcătură emoţională pe care un text o posedă, trădînd, astfel, trăirile poetului. Totuşi, criticul ia în considerare şi datoria cititorului de a identifica intenţionalitatea în cadrul unui text, susţinînd că „nu este suficient ca intenţia reflexivă să se concretizeze într-un enunţ, ea trebuie să fie şi sesizată" (*Ibidem*: 85-86). Tranzitivitatea, pe de altă parte, apare în momentul în care mesajul transmis este mai general, ignorînd sentimentele poetului. După Crăciun, „tranzitivitatea înseamnă imediere, directeţe, limbaj care merge direct la ţintă şi care refuză emfaza estetizării" (*Ibidem*: 325).

În continuare, trebuie pusă problema dacă o astfel de analiză va fi pertinentă în determinarea cu succes a trăsăturilor definitorii pe care limbajul eminescian le are. Demersul urmat în acest sens de lucrarea de faţă, nu numai că ar trebui să identifice modul în care cele două intenţii ale limbajului variază de la caz la caz, ci şi cum intenţionalitatea textului este dată de anumite trăsături specifice limbajului poetic. Însă, pornind pe acest drum, inevitabil, vom da peste o mai veche întrebare, pare-se, insolvabilă, şi anume: pentru Eminescu, poezia e un fapt de limbaj sau nu? Nu ne

propunem, aşadar, să căutăm un răspuns adecvat acestei probleme; ne vom opri, totuşi, asupra limbajului poetic eminescian, încercînd să observăm modul în care se face trecerea de la un limbaj reflexiv (specific marii opere eminesciene) la unul tranzitiv (pe care îl întîlnim, în special, în poeziile ludice). Pentru aceasta, ne vom opri asupra *ironiei* – trăsătură definitorie a poeziei propuse pentru studiu, prin prisma căreia putem depista gradul de reflexivitate, respectiv tranzitivitate pe care poemele eminesciene îl posedă. În legătură cu limbajul parodic, Jankélévitch consideră că „ironia este o bună conştiinţă ludică: nu o bună conştiinţă simplă şi directă, ci o bună conştiinţă şireată şi indirectă, care îşi impune plecarea şi revenirea pînă la şi de la antiteză" (Jankélévitch, 1994: 48). Acelaşi critic vede în ironie un joc lipsit de interese măreţe, care se poate detaşa doar temporar de contextul situaţional. Søren Kierkegaard, în schimb, în studiul ***Despre conceptul de ironie***, asociază ironia cu capacitatea scriitorului de a-şi crea universul ficţional. În consecinţă, el afirmă: „Cu cît e prezentă mai multă ironie, cu atît mai liber şi mai poetic pluteşte poetul deasupra operei sale artistice" (Kierkegaard, 2006: 434). În acelaşi studiu, eseistul danez realizează o sinteză a ironiei privită din perspectiva altor filozofi importanţi şi constată că „Solger face din ironie condiţia oricărei creaţii artistice" (*Ibidem*).

Pornind de la aceste premise, vom încerca să facem o scurtă analiză a intenţionalităţii pe care textul eminescian o posedă, precum şi a modului în care ironia reconstruieşte limbajul poetic. Este necesar să analizăm pe scurt implicaţiile ironiei în textul literar şi modificările aduse de aceasta intenţionalităţii limbajului poetic. Ne vom raporta la limbajul poetic la modul general, întrucît ceea ce dorim să identificăm ulterior în cadrul textului eminescian este chiar trecerea care se poate produce dinspre reflexivitate către tranzitivitate.

Există, prin urmare, două cazuri. În primul rînd, vom constata că dacă ironia priveşte însuşi limbajul poetic, atunci, cu siguranţă, avem de-a face tot cu un fel de reflexivitate. Astfel, limbajul reflectează şi se reflectează în acelaşi timp. Cu alte cuvinte, limbajul *se arată cu degetul pe sine însuşi*, reprezentîndu-se într-o manieră ludică. Este vorba de un fel de autoreflecţie care se poate prelungi la nesfîrşit.

În al doilea rînd, dacă ironia are drept obiect altceva decît limbajul poetic, atunci putem vorbi de o implicaţie mai degrabă tranzitivă. În acest caz, poetul, folosindu-se de ironie, îşi propune punctarea anumitor caracteristici ale unui context situaţional. Limbajul, deci, se rezumă doar la a

reconstrui ludic un mediu extralingvistic. Tot astfel, Vladimir Jankélévitch vede în ironie un adevărat proces de recompunere, considerînd-o „puterea de a se juca, de a zbura spre înălţimi, de a jongla cu esenţele fie pentru a le nega, fie pentru a le recrea” (Jankélévitch, 1994: 15). La nivel de limbaj, ironia devine cu atît mai *eficientă* cu cît caracterul tranzitiv se intensifică. O astfel de poezie nu va viza niciodată emoţia, ci doar intenţia autorului. Pentru Ghorghe Crăciun, de exemplu, „poezia tranzitivă e o poezie de scopuri exterioare” (Crăciun, 2009: 325).

Urmînd acest traseu, vom analiza implicaţiile ironiei în cadrul textului eminescian şi modificările pe care limbajul poetic le suferă. Aşadar, dacă limbajul ironic eminescian vizează chiar structurile limbajului poetic, reflexivitatea predomină, în timp ce tranzitivitatea va fi sporită de o ironie care va viza o situaţie concretă. Se observă cu uşurinţă că ne aflăm în al doilea caz. În poezia ***Antropomorfism***, o puică „moţată cu penetul de omăt” se îndrăgosteşte de un cocoş, vrînd „să-l aibă de-al juniei ei tovarăş”, în ciuda sfaturilor primite din partea unei găini înţelepte, care o îndeamnă să urmeze calea aprofundării misterelor naturii. Pentru tînăra amorezată, însă, sfaturile primite „contra iubirei / O-nvăţară ce-i iubirea”, ceea ce o determină să exploreze şi mai mult acest sentiment inedit. Nici măcar sfaturile claponului („mîhnit călugăr, cu-arătare pîntecoasă”) care, „lipsit de demnitatea de cucoş”, se retrăsese într-o asceză totală, nu o determină pe puică să renunţe la căutarea iubirii sale. Întîlnirea dintre „Don Juanul ce cînta de gard dincolo” şi amorezată se petrece într-un cadru nocturn, imediat după ce protagonista îşi luase adio de la copilărie, lăsîndu-se pradă instinctelor carnale ce „au învins în ea fecioara”. În continuare, puica nu va înceta să facă noi victime, ajungîndu-se pentru ale sale graţii chiar şi la crimă. Astfel, într-o luptă pentru atenţia domniţei, cocoşul Don Juan este ucis. În cele ce urmează, „profetic se arată preoteasa culinară”, care, luînd *mortul* „în poala-i sacră”, începe să-l jumulească pentru ca mai apoi să presare pe el miresme pentru „jertfa mortuară”. Odată ritualul încheiat, Don Juanul sacrificat în numele iubirii ajunge în Olymp ca jertfă închinată zeilor. Suferinţa puicii, rămase acum văduve, nu va dura mult, întrucît „curînd cucoşi mai tineri împlu partea neocupată / A duioasei inimioare de amor şi jale pline”. Încetul cu încetul, însă, puica îşi pierde din farmec, deoarece „Nu-i cucoş ce nu-i luase tot ce-o puică poate da”. Astfel, se retrage în asceză alături de claponul Chirilă care „În matroana desflorită vede încă pe copilă”. Alături de el, puica îşi va „fini şi dînsa drumul sorţii pămîntene”.

Pentru a observa mai amănunţit modul în care limbajul poetic îşi schimbă intenţia în cazul creaţiei ***Antropomorfism***, se poate recurge la o comparaţie a acesteia cu un alt poem eminescian, preferabil unul cu puternice trăsături romantice. Să ne oprim, de exemplu, asupra ***Luceafărului*** pe care critica nu s-a ferit să-l pună în legătură cu ***Antropomorfism***, considerîndu-l pe acesta din urmă chiar o replică ludică adresată marelui poem eminescian. O citire simultană a celor două creaţii este necesară în înţelegerea variaţiei intenţionalităţii limbajului poetic. Se pot observa, spre exemplu, următoarele transformări: dacă, în ***Luceafărul***, frumuseţea fetei de împărat o plasează în planul cosmic („Cum e Fecioara între sfinţi / şi luna între stele”), în ***Antropomorfism*** puica face victime printre înaripatele ogradei cu graţia sa şi cu talentul prin care „stele zugrăveşte în nisip cu dulcea-i labă”. Tot în aceeaşi manieră, replicii fetei de împărat la vederea lui Hyperion („- O, eşti frumos, cum numa-n vis / Un înger se arată”) i se opune exclamaţia puicii la adresa iubitului ei cocoş („Tu! – ea zise – ce frumos eşti, rege-al lumei de găine”). Pînă şi atitudinea Cătălinei faţă de ritualul erotic al lui Cătălin este redată în acelaşi ton parodic în ***Antropomorfism***; astfel, versurile „Ea-l asculta pe copilaş / Uimită şi distrată / Şi ruşinos şi drăgălaş / Mai nu vrea, mai se lasă” devin „Dar deodată el s-arată ¬ ruşinoasă vrea să zboare, / El aleargă după dînsa – cum ar vrea şi cum n-ar vrea; / Cum îi place să se lase prinsă. Sub aripa-i grea...”.

Iată doar cîteva exemple de limbaj tranzitiv pe care le întîlnim în cadrul poeziei ***Antropomorfism***! Acest tip de intenţie a textului eminescian rezultă din adoptarea unui limbaj ludic şi, prin urmare, ironia apare, în cazul de faţă, ca suport al limbajului tranzitiv. Totuşi, nu trebuie să uităm că „trăsătura caracteristică ironiei e *libertatea subiectivă*” (Kierkegaard, 2006: 362). Aşadar, excluderea intenţiei autorului din universul ficţional este imposibilă. Dar, dacă într-un asemenea text subiectivitatea poetului nu poate fi ignorată, asta nu înseamnă că tranzitivitatea limbajului va fi diminuată. Atîta timp cît sentimentele autorului nu intră în anatomia textului, caracterul reflexiv nu poate fi dominant. În poezia ***Antropomorfism***, Eminescu nu face decît să exagereze anumite trăsături ale unei realităţi obiective. Aşadar, implicaţia emotivă a poetului (dacă se poate identifica în textul de faţă) nu poate păstra pe toată lungimea poemului un limbaj reflexiv.

Se poate observa cu uşurinţă că, în ***Antropomorfism***, ironia apare ca procedeu deconstructiv. Pentru Eminescu, ea este singura modalitate prin care universul ficţional prezentat se poate încadra în limitele limbajului

poetic. Aşadar, plasarea acţiunii într-un univers zoomorf este modul prin care cititorul realizează încă de la început intenţia parodică a autorului. Ironia ajută, după cum am mai precizat, caracterului tranzitiv al textului. În ***Antropomorfism***, Eminescu merge pe linia evidenţiată foarte bine de Jankélévitch într-una din lucrările sale, unde criticul consideră că „ironia înseamnă supleţe (...) ea ne face (...) «atenţi la real» şi ne face imuni la îngustimea şi deformările patosului intransigent, la intoleranţa fanatismului exclusivist" (Jankélévitch, 1994: 31). Şi, din moment ce tranzitivitatea înseamană directeţe, limbajul parodic trebuie să vizeze un teritoriu comun, în care se poate manifesta liber, fără riscul de a fi ignorat de cititor. Dorind să arate rînd pe rînd cu degetul trăsăturile unei societăţi burgheze dedată desfrîului, Eminescu plasează universul poetic într-un mediu exploatabil. Finalul poeziei, în care naratorul se detaşează de universul zoomorf pentru a ţine în faţa publicului o prelegere despre deşertăciunea poftelor trupeşti, nu face decît să prelungească jocul ironic şi în afara spaţiului ficţional: „Voi, ce-uniţi tot universul în zîmbirea minţii scurte, / Ce cătaţi gîndiri de înger-n-ochii mari, cari vă par / Două nopţi însprîncenate, – vie-vă-n minte măcar / Cum că demonul din ochii-i e acelaşi de sub burtă". În ajutorul acestei ultimi remarce vine studiul lui Jankélévitch din care aflăm că „ironia ne arată oglinda în care conştiinţa noastră se va reflecta în voie (...) ea va trimite urechii omului ecoul care redă sunetul propriei sale voci" (*Ibidem*: 32). Aşadar, tranzitivitatea limbajului potenţează ulterioara ironie a textului poetic. În ceea ce priveşte poezia eminesciană, pentru a-şi atinge scopul, limbajul tranzitiv trebuie să ilustreze într-un mod cît se poate de concis trăsăturile realităţii imediate.

După cum am încercat să arătăm, în poezia ***Antropomorfism*** caracterul tranzitiv al limbajului este o consecinţă a ironiei pe care poetul o exploatează în cadrul unui univers zoomorf. Trebuie precizat faptul că acest caz nu este, însă, singular. Jocul ludic la care Eminescu face apel în poezia propusă pentru analiză apare şi în alte opere, cum ar fi ***Privesc oraşul – furnicar*** şi ***Mitologicale*** (cea din urmă fiind considerată de critică o replică a poemului ***Povestea magului călător în stele***). Ajungem, astfel, şi la o altă concluzie a lucrării de faţă, şi anume că, prin astfel de creaţii, Eminescu adoptă o formă de ironie tranzitivă modernă.

BIBLIOGRAFIE

Gheorghe Crăciun, 2009, *Aisbergul poeziei moderne*, Editura Paralela 45, Piteşti.

Vladimir Jankélévitch, 1994, *Ironia*, traducere de Florica Drăgan şi V. Fanache, Editura Dacia, Cluj-Napoca.

Søren Kierkengaard, 2006, *Opere. Din hîrtiile unuia încă viu. Despre conceptul de ironie, cu permanentă referire la Socrate*, traducere de Ana-Stanca Tăbăraşi, Editura Humanitas, Bucureşti.

Tudor Vianu, 2010, *Arta prozatorilor români*, Editura Orizonturi, Bucureşti.

ROBERT CINCU
Master II, Cluj-Napoca

Memento mori, măştile zeului

Dacă lirica eminesciană de influenţă filosofică se construieşte de cele mai multe ori în jurul imaginii unui zeu, fără îndoială, poemul ***Memento Mori*** ocupă din acest punct de vedere un loc aparte, în condiţiile în care avem de-a face aici cu un număr de zeităţi extrem de mare. Paradoxal, numitorul comun pe care Eminescu îl găseşte între aceste *specii* de zeităţi este tocmai imposibilitatea lor de a exista. Plecînd de la modele ale mitologiei Greciei Antice sau de la cele ale mitologiilor romane şi nordice, poetul se abate către imaginarul creştin ajungînd într-un final la imagini abstracte ale unui demiurg absolut sau chiar la situaţii de mitizare ale unui personaj istoric fie el Decebal sau Napoleon.

Mai mult ca sigur această diversitate a zeilor are rolul de a ilustra concepţia deformată pe care omul o are faţă de un unic, absolut zeu. Astfel multitudinea de zei nu este altceva decît o serie de interpretări ale aceluiaşi zeu care nu poate fi cunoscut: „*Cum eşti tu nimeni n-o ştie. Întrebările de tine,/ Pe-a istoriei lungi unde, se ridică ca ruine/ Şi prin valuri de gîndire mitici stînce se sulev;/ Nici un chip pe care lumea ţi-l atribuieşte ţie/ Nu-i etern ci cu mari cete d-îngeri, de fiinţi o mie,/ C-un cer încărcat de mite asfinţeşti din ev în ev*”. Aceste măşti ale zeului sînt de fapt forme antropomorfizate, creaţii artificiale care reduc această entitate la o limită inteligibilă pentru om de-a lungul istoriei. Poemul încearcă distrugerea măştilor tocmai pentru a descoperi o formă pură a divinităţii care se ascunde în spatele lor. Am putea admite chiar ipoteza căutării unui zeu fără chip prin sfărîmarea măştilor sale, situaţie aparent imposibilă dar susţinută de faptul că poetul creează măşti ale zeului pe care tot el le distruge, uneori printr-o singură operaţie poetică. Cu toate acestea în finalul poemului inclusiv această existenţă nemascată a divinităţii va fi pusă sub semnul întrebării, iar astfel se poate admite (mai ales din cauza caracterului epic al textului, dar şi din cauza numărului mare de divinităţi prezente) că în ***Memento Mori*** condiţia zeului nu este numai ilustrată sau eventual pusă sub semnul întrebării, dar mai mult decît atît putem vorbi chiar de o deconstruire a ideii de zeu: „*Ca s-explic a ta fiinţă, de gîndiri am pus popoare,/ Ca idee pe idee să clădească pîn-în*

soare,/ Cum popoarele antice în al Asiei pămînt/ Au unit stîncă pe stîncă, mur pe mur s-ajungă-n ceruri./ Un grăunte de-ndoială mestecat în adevăruri/ Şi popoarele-mi de gînduri risipescu-se în vînt.". Poemul, aşadar, creează o serie de scenarii ale existenţei unui anumit zeu. Elemente istorice şi mitologice se îmbină într-o schemă aparent exhaustivă a conceptului de zeu. Această construcţie ajunge însă într-un punct maxim (ajunge completă) iar în acel moment poetul indică (cu exactitate) imposibilitatea unei asemenea construcţii. Astfel una dintre accepţiile cele mai elementare ale deconstructivismului (deconstruction = construction + destruction)[1] pare a fi, de fapt, resortul central al poemului. Construirea meticuloasă a divinităţilor urmată de imediata lor negare (distrugere) sînt de fapt cele două feţe ale unei viziuni deconstructive (care mereu problematizează concepte) asupra condiţiei divine.

Poemul însă evoluează lent, în primele trei episoade făcîndu-se referire mai puţin la zei sau măşti ale zeului. În primul episod, cel al Babilonului, avem de-a face cu imaginea istorico-mitologică a unei cetăţi. Putem vorbi în cazul acestui prim episod de o structurare („*Babilon, cetate mîndră cît o ţară, o cetate/ Cu muri lungi cît patru zile, cu o mare de palate/ Şi pe ziduri uriaşe mari grădini suite-n nori*") urmată imediat de destructurare („*Azi? Vei rătăci degeaba în cîmpia nisipoasă*").

Chiar dacă episodul Egiptului ne aduce în faţa unui mag ce descoperă „sîmburul lumii", scenariul în acest caz este însă similar cu cel din episodul precedent sau cu episodul Iudeii. Egiptul, iniţial descris fastuos („*cu zidirile-i antice,/ Mur pe mur, stîncă pe stîncă o cetate de giganţi/ Sînt gîndiri arhitectonici de-o grozavă măreţie./ Au zidit munte pe munte*") sfîrşeşte în ruine: „*S-atunci vîntul ridicat-a tot nisipul din pustiuri,/ Astupînd cu dînsu-oraşe, ca gigantice sicriuri[...]/ Memfis, Theba, ţara-ntreagă coperită-i de ruine*".

O primă mască a zeului conturată ceva mai clar apare în episodul Grecia. Aici întîlnim imaginea lui Orfeu (prototip mitologic al artistului), o imagine care se construieşte şi deconstruieşte în aceeaşi strofă. Arfa, element definitoriu pentru Orfeu, apare *sfărîmată*. În acelaşi timp versuri precum „*Glasu-i, ce-nviase stînca, stins de-aripa desperărei*" construiesc această

---

[1] Am ales termenii în limba engleză pentru că în limba română această simplistă ecuaţie nu funcţionează la fel de clar datorită diferenţei fonetice dintre *construcţie* şi *distrugere*.

mască a zeului printr-o serie de antiteze arătînd deopotrivă stabilitatea şi instabilitatea unei asemenea construcţii.

În cazul episodului luptei dintre daci şi romani, o parte privilegiată a poemului, situaţia este un pic diferită. La această luptă dintre popoare iau parte şi zeii, astfel avem de-a face cu o construcţie poetică ce îmbină deopotrivă elementele istorice şi elemente mitologice. Tocmai alăturarea acestor două paradigme le va face să anihileze reciproc. Victoria Romei asupra dacilor este pusă pe seama zeilor care reuşesc să-l învingă pe Zamolxe. Decebal, la rîndul său, odată învins aruncă un blestem asupra Romei cerînd distrugerea ei. Dacă această cădere a Romei are justificări istorice reale, în cazul textului ea se datorează blestemului şi zeilor nordici. Se suspendă astfel o serie de elemente istorice în favoarea unei viziuni mitologice. Pe de altă parte, această plasare a mitologicul în spaţiul concret, istoric are rolul unei demitizări. Astfel cele doua paradigme se contaminează ajungîndu-se fie la mitizarea spaţiului istoric, fie la istoricizarea (demitizarea) spaţiului mitic. Ambele structuri par însă a trăda, în primul rînd, instabilitatea acestor zeităţi care fiind supuse istoriei şi eşecului (în cazul lui Zamolxe) îşi pierd din credibilitate. I. Negoiţescu vorbeşte despre acest episod ca fiind de fapt unul al luptei dintre mitologia pură şi istorie (Negoiţescu, 1995: p.69). Mai mult ca sigur această luptă nu poate duce decît la o deteriorare a celor două.

Situaţia este cu atît mai dramatică în cazul zeilor nordici care se vor vedea puşi în situaţia dea-şi nega propria lor esenţă. În momentul în care popoarele cer acestor zei nordici distrugerea Romei se ridică o problemă extrem de interesantă. Roma apare descrisă în poem ca o cetate destinată nemuririi, această calitate fiind de asemenea una specifică zeilor. Astfel decizia lui Odin de a distruge Roma, încălcînd astfel nemurirea cetăţii nu este altceva decît negarea propriei imortalităţi. Momentul în care Odin atacă Roma este momentul morţii sale şi, mai mult decît atît, putem vorbi chiar de o acceptare a acestei morţi din partea zeului: „Zeii pregetă să-şi dee-a lor sentinţă…Şi-n uimire/ Cugetă-de au fost popol destinat spre nemurire;/ Au fost ei - şi dacă mor ei – sîntem noi nemuritori?”. Momentul în care zeii pun sub semnul întrebării propria lor imortalitate constituie prima etapă a masivei lor căderi care se va sfîrşi odată cu moartea. Textul arată aici imposibilitatea existenţei unui zeu a cărui funcţie distrugătoare e tocmai o negare a imortalităţii sale. Putem admite faptul că scenariul în acest caz, din punctul de vedere al imortalităţii, este opus faţă de cel din ***Luceafărul***. Dacă

Hyperion *prin propria-i voinţă* îşi doreşte moartea şi aceasta îi este în mod categoric refuzată, zeii nordici *sînt obligaţi* să-şi nege propria imortalitate, sfîrşind odată cu acceptarea sentinţei.

Poemul se opreşte şi asupra unei imagini mitizate a lui Napoleon. Acesta, descris iniţial ca „*luminos şi mîndru ţel*" (sau „*Mare, că-i purtat pe umeri de adînci şi mîndre vremuri;/Căci gîndiri, cari ieşise dintr-a lumii lung cutremur,/ El le poar-unite-n frunte şi le scrie pe stindard*") va urma şi el traseul căderii: „*Nordul m-a învins ideea m-a lăsat [...]*".

Spre finalul poemului eul liric se va adresa instanţei divine fără acel mediu intermediar al măştii, o instanţă divină care aparent le înglobează pe toate cele precedente dar diferă totuşi de acestea tocmai prim imposibilitatea numirii ei. Acest zeu pare a fi unul imposibil de plasat într-un anume cadru, iar propria sa existenţă este incertă pentru eul liric. Faptul că eul liric i se adresează totuşi poate fi privit ca o acceptare a existenţei zeului, în ciuda imposibilităţii cunoaşterii lui. Singurele calităţi certe ale sale par a fi imortalitatea şi puterea absolută asupra oamenilor, iar aceste calităţi sînt validate inclusiv de episoadele precedente. Deşi în aceste episoade zeul nu apare direct (ci prin filtrul măştilor sale), ele au totuşi rolul de a schiţa o condiţie ideală a fiinţei divine sau, mai exact, condiţia unei fiinţe divine ideale. Inclusiv această fiinţă ideală însă va ajunge în poem în situaţia de a-şi nega propria stare de existenţă sau de a se autodistruge. Este vorba în acest caz de venirea apocalipsei, dispariţia întregii lumi din cauza voinţei zeului. Textul stabileşte un destin comun pentru om şi divinitate: „Timpul mort şi-ntinde membrii şi devine veşnicie./ Cînd nimic se-ntîmpla-va pe întinderea pustie/ Am să-ntreb: Ce-a rămas oame, din puterea ta? – Nimic!". Prin urmare, momentul apocalipsei care aduce dispariţia lumii îi va amputa zeului una dintre cele două principii ale existenţei sale. Deşi acesta rămîne nemuritor, puterea sa rămîne una fără ţintă. Atotputernicia zeului îi permite (îi cere) crearea apocalipsei. Această apocalipsă însă îi anulează tocmai puterea sa, orientată către om, astfel anulînd-ul. Cu alte cuvinte în textul eminescian se pare că nici măcar zeul suprem nu poate supravieţui apocalipsei pe care o aduce.

Mai mulţi critici vorbesc despre o lege a ascensiunii şi a căderii (*cf.* Todoran, 1981), lege pe care poemul o urmează. Cu toate acestea în unele cazuri (cel al zeilor nordici, al zeului *fără mască*) ascensiunea şi căderea se produc în acelaşi timp, ca două feţe inseparabile ale construcţiei discursive. Textul (re)creează prin discurs măşti ale zeului (fie că este vorba de icoană,

figură mitologică, figură istorică mitizată) care sînt imediat distruse cu scopul de a ajunge la forma divină din spatele lor. Ajuns în acest punct, însă, poetul va distruge posibilitatea de existenţă a unei entităţi din spatele acestor măşti, sugerînd faptul că în spatele lor nu se ascunde de fapt nimic sau cel puţin nu poate fi cunoscut: „*Cum eşti tu nimeni n-o ştie*". Nu numai măştile sînt negate („*Şi icoana-ţi n-o inventă omul mic şi-n margini strîns./ Jucăria sclipitoare de gîndiri şi de sentinţe,/Încurcatele sofisme nu explic a ta fiinţă*") dar şi ceea ce se ascunde în spatele lor.

Textul ridică astfel şi problema cunoaşterii (prin limbaj a) divinităţii. Ca structură, însă, el poate fi împărţit în două: o primă parte marcată de epic (o parte în care textul problematizează ideea de zeu) si o a doua parte (care devine evidentă odată cu cuvintele „*mă trezesc c-am fost poet*") care este catalogată de critica literară drept o artă poetică, atrăgînd acest titlu asupra întregului poem în mai multe exegeze. E clar că textul e o artă poetică („*mă trezesc c-am fost poet*", „*Din agheazima din lacul, ce te-nchină nemuririi,/E o picătură-n vinul poeziei ş-a gîndirei*" etc.), dar este mult mai mult decît atît. Dacă o artă poetică arată, aşa cum simplist se spune, viziunea autorului asupra poeziei, în acest caz textul face mult mai mult. Pentru că există o diferenţă clară între o poezie care vorbeşte despre poezie (în general) şi o poezie care vorbeşte despre sine, iar această diferenţă ţine de tema poemului respectiv. Într-o artă poetică nemarcată de autoreferenţialitate, tema este fenomenul poetic, în general, din punctul de vedere al poetului. Autoreferenţialitatea restrînge acest cadru exclusiv la un singur poem, şi scoate astfel la iveală resorturi poetice ale textului respectiv. Tema, în acest caz, nu mai este fenomenul poetic în general, ci textul în sine capătă acest statut. Cu alte cuvinte arta poetică se referă la poezie, iar textul autoreferenţial (aşa cum sugerează şi numele) se referă la sine. Or, în textul de faţă, versuri precum: „*Ca s-explic a ta fiinţă, de gîndiri am pus popoare,/Ca idee pe idee să clădească pîn-în soare,/Cum popoarele antice în al Asiei pămînt/Au unit stîncă pe stîncă, mur pe mur s-ajungă-n ceruri./Un grăunte de-ndoială mestecat în adevăruri/Şi popoarele-mi de gînduri risipescu-se în vînt.*" arată faptul ca avem de-a face cu un text care se explică pe sine, prin autoreferenţialitate. Textul aşadar îşi trădează propriile limite, propriile resorturi, aşa cum a funcţionat şi în cazul deconstruirii măştilor zeului. Punînd totul sub semnul întrebării, indicînd punctele slabe ale oricărei construcţii şi valorificînd aceste puncte slabe, Eminescu surprinde, de fapt, instabilitatea gîndirii umane, profund limitată. De altfel, Ioana Em. Petrescu

observa faptul că „gîndirea lui Eminescu este, prin excelenţă, gîndirea unui spirit ateu, pentru care mitul creştin are, ca şi miturile greceşti[…] numai valoarea tranzitorie a oricărui limbaj mitic figurat. Mitul (creştin sau de altă natură) nu e, aşadar, pentru Eminescu, decît o proiecţie a gîndirii umane care încearcă să prindă, prin el, eternitatea” (Petrescu, 1994: p. 190). În acest caz, însă, poemul afirmă că încercarea de a prinde eternitatea este sortită eşecului.

Dacă prin autoreferenţialitate textul depăşeşte statutul de simplă artă poetică, în cazul demitizării situaţia este la fel de interesantă, dat fiind faptul că poetul nu *dă jos de pe piedestal* un anumit zeu, ci mai degrabă îl obligă *să se dea jos singur*. Întreg scenariul stă sub semnul unei eterne prăbuşiri (spre deosebire de clişeul eternei deveniri) din care nimic nu poate evada în eternitate, nimic nu se poate sustrage destructurării.

BIBLIOGRAFIE

Rosa. Del Conte, 2003, *Eminescu sau despre absolut,* traducere de Marian Papahagi, Editura Dacia, Cluj-Napoca.

I. Negoiţescu, 1995, *Poezia lui Eminescu*, Editura Dacia, Cluj-Napoca.

Ioana Em. Petrescu, 1994, *Mihai Eminescu – poet tragic*, Editura Junimea, Iaşi.

D. Popovici, 1988, *Poezia lui Mihai Eminescu*, Editura Dacia, Cluj-Napoca.

Eugen Todoran, 1981, *Mihai Eminescu – Epopeea română*, Editura Junimea, Iaşi.

OANA TINCA
Anul III, Bucureşti

Discursul corporalităţii în poezia eminesciană

Între mintea care proiectează şi textul care se construieşte la intersecţia ideilor materialzate scriptural, corpul rămîne un mediu de tranziţie, stingher în actul scrierii. Problema corporalităţii ca factor generator al discursului artistic se pune abia odată cu simbolismul, care aduce în discuţie aspectul dereglării tuturor simţurilor ce coagulează un discurs dizarmonic, obscur, ca reprezentare scripturală a stărilor de conştiinţă. Raportul dintre corporalitate şi discurs a fost abordat din două perspective extreme, care substituie reciproc aceşti termeni, ignorînd zona de tranziţie şi indeterminările în transferul de la paradigma corporală la cea scripturală. Pe de o parte, critica stilistică şi comparatismul literar inventariază reprezentările figurative ale corpului, stabilind filiaţii imagistice şi tipologii. Este cazul clasicelor studii ale lui G. Căinescu – *Opera lui Mihai Eminescu* (1935-1936), în cap. „Anatomia femeii ideale”, sau cel al lui Edgar Papu, *Poezia lui Eminescu* (1971), cap. „Nostalgia apropierii – Erotica”. Cele două studii semnalate nu tratează exhaustiv problema corporalităţii, ci o subsumează problematicii erotice. Pe de altă parte, poststructuralismul postulează autonomia textului şi transferă asupra scriiturii paradigma corporală, respingînd ideea modernistă de operă literară ca obiect estetic suficient sieşi şi înlocuind-o cu ideea de text în accepţia etimologică, *textus*, ţesătură de limbaje a căror confluenţă seduce cititorul. Această poziţie teoretică afirmă manifestarea materialităţii limbajului în text şi dublează schimbul intelectual cu promisiunea *desfătării* produse de actul lecturii. O astfel de abordare a textului eminescian nu a fost încă înregistrată în discursul critic, principala dificultate constînd, consider, în slaba aderenţă pe care o are aplicarea ideii de joc textual şi de efect literar dirijat la literatura secolului al XIX-lea, unde predomină viziunea şi nu realizarea discursivă. În acest eseu, îmi propun să analizez problema corporalului în poezia lui Mihai Eminescu din perspectiva raportului dintre nivelul discursiv şi cel figurativ, urmărind metamorfoza acestor reprezentări în poemele desfăşurate atît în spaţiul securizant erotic, cît şi în reprezentările decorului.

Principalul efect al corporalizării textului este „limbajul ca seducţie şi promisiune a împlinirii – a cunoaşte sfîrşitul poveştii (satisfacţia romanescă)" (Barthes, 1994: 16), ceea ce face ca textul cu adevărat ofertant să fie o proză sau un poem cu inserţii narative. Acest tip de text se suprapune cel mai bine cu literatura romantică de largă circulaţie, care răspunde orizontului general de aşteptare prin semnificaţia lui uşor decodabilă. Pe de altă parte, opacitatea semnului, intranzitivitatea, ermetismul, descoperiri ale liricii moderne, îşi aleg cititorul pentru care experienţa limbajului este ea însăşi un festin. La sfîrşit de secol XIX, retorica seductivă este instrumentalizată în textele de tip romanţă, care au asigurat permeabilitatea lirismului eminescian la publicul larg prin generalitatea schematizantă a situaţiei erotice, prin plasarea tramei în universul cotidian recognoscibil şi prin tematizarea aceleiaşi atitudini cu un unghi de variaţie între reproş şi detaşare. Poemul care se deschide unui prim nivel al lecturii de identificare consolidează imaginea autorului în conştiinţa publicului, dezvăluie cititorului fragmente corporale cunoscute, învăluite de aura unei promisiuni de completă nuditate semantică şi acces la semnificaţiile ultime. Aşa cum s-a remarcat în cel mai recent studiu asupra receptării operei lui Mihai Eminescu, „privită dinspre publicul larg, romanţa părea o sosie a operelor capitale, privită dinspre operele cu adevărat mari, ea părea o mască" (Costache, 2008: 281). *In nuce*, romanţa cuprinde dialectica privire-corporalitate, surprinzînd dinamica prin care unui corp îi este acordată semnifcaţie erotică de către privirea îndrăgostită, şi tot în registrul vizual se produce opacizarea referentului: „*Căci te iubeam cu ochi păgîni/ Şi plini de suferinţi/ Ce mi-i lăsară din bătrîni/ Părinţii din părinţi// [...] Căci azi le semeni tuturor/ La umblet şi la port/ Şi te privesc nepăsător/ C-un rece ochi de mort*" (***Pe lîngă plopii fără soţ...***). Scenariul iubirii proiective pune semnul egalităţii între a vedea şi a scrie, din moment ce chipul feminin este textualizat conform logicii transfiguratoare a poetului: „*Am văzut faţa ta pală de o bolnavă beţie,/ Buza ta învineţită de-al corupţiei muşcat,/ Şi-am zvîrlit asupră-ţi, crudo, vălul alb de poezie/ Şi paloarei tale raza inocenţei eu i-am dat*" (***Venere şi Madonă***). Vederea înseamnă izolarea fiinţei dorite, obiectualizarea ei în corp şi transfigurarea acestui obiect prin poezie. Dacă ochiul poate fi interpretat ca metaforă a gîndirii în ultima strofă a romanţei citate, imaginea ochilor „*păgîni/ Şi plini de suferinţi*" este incompatibilă cu dimensiunea raţională, distanţată, cu care văzul a circulat în imaginarul occidental pe filiera platonismului care îl considera cel mai nobil dintre simţuri. Privirea îndrăgositului este participativă şi concentrează forţele

liminare din întreaga linie a strămoşilor. Vorbind despre textul-corp care, oferindu-se, îşi pierde din capacitatea de seducţie şi face loc în imaginaţia cititorului unor cuceriri viitoare, cititorul va proiecta probabil, din latenţele memoriei, imagini similare ale individului ca verigă a unui lanţ în poezia lui Blaga sau în *Elegia întîia* a lui Nichita Stănescu („Şirul de bărbaţi îmi populează un umăr,/ şirul de femei –alt umăr"). Observaţia de la care am pornit a fost că privirea îndrăgostită nu poate fi intepretată ca metaforă a gîndirii, întrucît se supune unei logici a experienţelor liminare, aşadar redarea corporalităţii femeii este un act scriptural generat de mişcarea celor mai profunde zone ale sensibilităţii corporale proprii. Figura ochilor aprinşi este recurentă în poezia eminesciană, apărînd şi într-o variantă a poemului ***Dorinţa***: „*Astăzi sînt setos de forme/ Urmăresc aprins cu ochii/ Încreţirea trădătoare/ A subţirii tale rochii*" (***Dorinţa***, var. 2262). Ea este o marcă a transferului de la o concepţie artistică vizuală, de tip clasic (şi clasicizant) la paradigma romantică, ce vizitează zona exacerbării simţurilor, păstrîndu-o în sfera regimului caloric.

Avem în faţă două tipuri de discurs minor, romanţa şi idila, care au contribuit la difuzarea în epocă a unei părţi a liricii eminesciene şi au influenţat consolidarea statutului public al poetului de la moarte pînă la sfîrşitul secolului. Putem urmări cum aceeaşi structură discursivă (adresarea directă), polarizînd viziunea din perspectiva figurii privirii dereglate, „aprinse" ori „păgîne", poate configura imagini opuse ale corporalităţii. Discursul romanţei, supus convenţiilor de gen şi constrîngerilor contextuale, extrage din trecut portretul convenţional al feminităţii statuare, cu contururi ecranate de o aură mitizantă: „*Ai fi trăit în veci de veci/ Şi rînduri de vieţi,/ Cu ale tale braţe reci/ Înmărmureai măreţ:// Un chip de-a pururi adorat/ Cum nu mai au perechi/ Acele zîne ce străbat/ Din timpurile vechi*" (***Pe lîngă plopii fără soţ...***). De cealaltă parte, varianta poemului ***Dorinţa*** decupează imaginea unei feminităţi cît se poate de concrete şi figurează un corp erotizat prin dinamica unei false ecranări a veşmîntului fluidizat, ce subliniază, ascunde şi restituie în acelaşi timp, focalizînd reveria erotică a bărbatului prin gestica detaliată, redată într-un limbaj frust, dinamizat de succesiunea propoziţiilor schematice din punct de vedere sintactic: „*Gărgăuni prin cap îmi umblă/ Iară unu-i dintre mulţi/ Subsuorii să-i văd braţul/ Şi piciorul tău desculţ// Înroşindu-te la faţă/ Şi s-arunci colanul jos/ Şi să lunece de pe-umeri/ A ta haină albastră-n jos*". Versurile sînt emblematice pentru un anumit tip de reprezentare proiectivă, aproape filmică prin precizia detaliilor

motrice şi prin decupajul zonelor erotizate de dezvelirea intermitentă. Rapiditatea cu care se succed frînturi de imagini corespunde limbajului care se oferă spre a fi devorat prin lectură. O primă observaţie este că mecanismele textuale de figurare a corpului feminin sînt cu atît mai minimaliste cu cît se urmăreşte un efect mai pregnant. Detaliile de recuzită înregistrate cu un ochi cinematografic şi nu zăbovirea metafozantă (şi, deci, intelectualizantă) dau concreteţe fiinţei reduse la imagine. Realizarea corporală dublă, ca text şi ca imagine ofertante, încadrează acest tip de poezie dincolo de hieratismul prescris în reţetarul romantic, ţintind spre modernism prin îndrăzneala de a materializa sugestia şi prin gratuitatea aşezării autoparodice a întregului scenariu sub explicaţia plebee a gîndurilor-„gărgăuni”.

Cele mai multe dintre ipostazele erotice discutate au în comun, dincolo de reprezentările imagistice particulare, ecranarea privirii de către păr, rochie, văl, oglindă sau fereastră. Întrucît, aşa cum s-a arătat, cele două condiţii ale împlinirii erotice sînt absenţa analizei şi absenţa socializării (Călinescu, 1984), problematizarea iubirii este transferată în planul concret, al detaliilor de decor, care ascund iubita după un scenariu ritualic (precum acela al ridicării vălului, în ***Dorinţa***) sau care, asemenea unei oglinzi cu suprafeţe zgîriate, protejează şi expun în acelaşi timp tabloul de dincolo. Poemul ***Stau în cerdacul tău,*** cu structură de sonet, surprinde o astfel de înscenare a situaţiei erotice în care privirea masculină asupra femeii care îşi despleteşte părul este ecranată de fereastra transformată într-un mediu opac, atunci cînd aceasta îşi stinge lampa. Semnificative, în acest episod, sînt atît ritualul feminin premergător somnului, compus din gesturile unui corp surprins în starea indecidabilă dintre luciditate şi vis, cît şi modalitatea de delimitare a spaţiului intim prin jocul de umbre şi lumini care polarizează interiorul şi exteriorul. Bărbatului i se refuză accesul în intimitatea odăii, oferindu-i-se, în schimb, lumina imensităţii spaţiului astral. Dacă trupul feminin nu cunoaşte nuanţele, fiind întîi în lumină, apoi în întuneric complet, discursul la persoana I figurează un personaj masculin imobil, obiectualizat ca o suprafaţă pe care se întîlnesc raze şi umbre, într-o metaforă rafinată: „*Stau în cerdacul tău... noaptea-i senină./ Deasupra-mi crengi de arbori se întind,/ Crengi mari în flori de umbră mă cuprind/ Şi vîntul mişcă arborii-n grădină*”. Actul prin care privirea îndrăgostită observă paretenerul este dependent de starea de imobilitate a acestuia din urmă, care predispune la imaginaţie – „Dacă trupul scrutat astfel ar ieși deodată din inerție, dacă ar

începe să facă ceva anume, dorința mea s-ar schimba. Dacă, de exemplu, îl văd pe celălalt gîndind, dorința mea încetează de a mai fi perversă, redevine imaginară, revin la o Imagine, la un Întreg: din nou, iubesc.” (Barthes, 2007: 80). Reuşita lui Eminescu din acest poem constă, pe de o parte, în gradarea raportului dintre imaginarul static și cel dinamic pentru a figura ritualul premergător somnului și, pe de altă parte, în depăşirea barierelor corporalităţii prin percepţia din exterior a sinelui obiectualizat şi resemnificat figural la confluenţa celor două spaţii.

Nuditatea feminină prefigurată aici este zugrăvită detaliat în primul fragment al poemului ***Călin (file din poveste...)*** în imaginea fetei al cărei trup adormit este ecranat de perdeaua de basm a pînzei de păianjen: „*Iar de sus pînă-n perdele un păianjen prins de vrajă/ A țesut subţire pînză străvezie ca o mreajă;/ Tremurînd ea licureşte şi se pare a se rumpe,/ Încărcată de o bură, de un colb de pietre scumpe*”. Putem observa că, în ceea ce priveşte discursul, figurile nudităţii nu sînt prezentate decît intermitent (ca în poemul anterior), ca proiecţii scenariale ale îndrăgostitului care se autoironizează (în var. ***Dorinţei***), sau ca sublimare a realului în basm ori legendă folclorică (***Călin...***). Ochiul nu prezintă perspectiva în prezent, ci într-un timp nedeterminat al imaginarului. În poemul ***Călin...***, detaliile corpului abandonat somnului sînt înregistrate cu acuitate sub aşternuturile care ecranează, promiţînd şi ascunzînd totodată: „*Al ei chip se zugrăveşte plin şi alb: cu ochiu-l măsuri/ Prin uşoara-nvineţire a subţirilor mătăsuri;/ Ici şi colo a ei haină s-a desprins din sponci şi-arată/ Trupul alb în goliciunea-i, curăţia ei de fată*”. Aşa cum trupul devine obiect al dorinţei prin dezgolire parţială, limbajul întreţine lectura mai degrabă prin sugestie decît prin numire: discursul despre corpul inconştient devine el însuşi corp, în mod dirijat, oglindindu-şi referentul. Dacă figura Madonei aparţine Renaşterii ce reactualizează imaginarul creştinismului medieval, caracterul pictural al descrierii din ***Călin...***, pregnanţa detaliului vestimentar şi sugestia căldurii organice iradiate de corpul inconştient sînt indicatori ai evoluţiei artistice de la convenţionalitatea romantismului, în care înfăţişarea este o alegorie a spiritului, spre o artă care transcrie privirea nemediată. După cum argumentează Edgar Papu, „o atare tendinţă a «îndrăznelii» artistice, mai tardivă la noi, se află cu mult anticipată de poezia erotică eminesciană” (Papu, 1971: 77). Figura Madonei ca ideal pentru o feminitate neprihănită şi diafană atrage imaginaţia artistică a celei de-a doua jumătăţi de secol XIX, prin contaminarea devoţiunii erotice cu cea religioasă, al cărei ideal este

decorporalizarea (Corbin, 2008: 65). Eminescu depăşeşte acest loc comun al imaginarului romantic prin relativizarea perspectivei; corpul încetează să mai fie o alegorie a spiritului, depăşind codificările artistice considerate pozitive în romantism, precum diafanul şi angelicul, dobîndind viaţă proprie şi dreptul la autonomie în ansamblul textului. Scena este cu atît mai pregnantă cu cît pe trupul scăpat din autocenzura diurnă sînt focalizate succesiv detalii ale vieţii inconştiente, din vis: „*Sub pleoapele închise globii ochilor se bat,/ Braţul ei atîrnă leneş peste marginea de pat;/ De a vîrstii ei căldură fragii sînului se coc,/ A ei gură-i descleştată de-a suflării sale foc,/ Ea zîmbind îşi mişcă dulce a ei buze mici, subţiri;/ Iar pe capu-i şi la patu-i presuraţi-s trandafiri*”. Cititorul asistă la un veritabil joc al discursului care încearcă să captureze fiinţa tinerei în manifestările ei corporale între numire şi sugestie, dovedind faptul că limbajul poetic încearcă să recalibreze raportul inechitabil dintre literă şi trup, surprinzînd imaginea în esenţialul ei, fără detalii de cadru suplimentare. Este ceea ce Gheorghe Crăciun identificase ca „regenţa trupului asupra literei”, vorbind despre inadecvarea mijloacelor lingvistice la dezideratul unei reprezentări de realitate autentică, realitate ce poate fi percepută numai prin corp. Crăciun afirmă că „Ori de cîte ori intră în text, trupul simte că litera îl obligă la o sintaxă improprie care-i transformă simultaneitatea într-o linearitate, la un limbaj oricît de rafinat care nu face altceva decît să-i aproximeze natura şi anvergura. Trupul nu e limbajul şi tocmai această nonidentitate instituie spaţiul privilegiat prin dramatismul său al literaturii” (Crăciun, 1993: 342). Poemul eminescian dizolvă această incongruenţă alegînd să vorbească despre trupul celuilalt, privit din perspectiva unui observator care îşi selectează pentru discurs detaliile vizuale emblematice, pe care le suplimentează printr-o observaţie ce nu poate aparţine, de fapt, decît personajului privit, care îşi mărturiseşte trăirile corporale: „*a ei gură-i descleştată **de-a suflării sale foc***”. Pentru că limbajului îi este imposibil să decupeze fiinţa tinerei în integralitatea ei sincronă, perspectiva voinicului, pe care poetul şi-l face agent în spaţiul intim al odăii, tinde spre percepţia nemijlocită pe care o poate oferi perspectiva fetei care visează.

Pe de altă parte, discursul personajului feminin despre propria corporalitate pare să fie filtrat tot prin ochii bărbatului, care o subsumează canonului frumuseţii populare: „*Şi de-a soarelui căldură/ Voi fi roşie ca mărul;/ Mi-oi desface de-aur părul,/ Să-ţi astup cu dînsul gura*” (***Floare albastră***). Discursul care, textual, aparţine fetei, este deghizat, ascunzînd

fantezia bărbatului îndrăgostit. În registru major, confesiunea despre durerea fizică pe care prezenţa Luceafărului i-o produce fetei de împărat este o punere în abis a fatalităţii unei astfel de iubiri dincolo de limitele corporalului: „*Mă dor de crudul tău amor/ A pieptului meu coarde,/ Şi ochii mari şi grei mă dor,/ Iubirea ta mă arde*” (***Luceafărul***). În confesiunea fetei se produce transferul de la simbolic la obiectual, de la conotaţie la denotaţie: structuri lingvistice fixe de tip folcloric al căror uz iniţial metaforic s-a pierdut, precum „mă doare inima” sau „mă arde dorul”, sînt resemnificate ca limite ale experienţei erotice. Aici, detaliile corporale sînt esenţializate, servind dialecticii material-imaterial, corporal-transcendent, care configurează întreaga problematică a poemului. Atunci cînd vorbeşte femeia, identitatea ei fizică se configurează fie selectiv şi pictural, ca în ***Floare albastră,*** fie prin dezvăluirea trăirilor liminare, de o profundă interioritate.

Reprezentările corporale produc, uneori, repulsie. Atitudinea misogină conturează, în poemul ***Cînd te-am văzut, Verena...***, portretul ambiavlent al iubitei în ipostază de „crăiasă” în adresarea directă şi de întrupare hidoasă, ciopîrţită, în imaginaţia bărbatului: „*Te miri atunci, crăiasă, cînd tu zîmbeşti, că tac:/Eu idolului mîndru scotochii blînzi de şerpe,/La rodul gurii tale gîndirile-mi sînt sterpe,/De cărnurile albe eu fălcile-ţi dezbrac.//Şi pielea de deasupra şi buzele le tai./Hidoasa căpăţînă de păru-i despoiată,/ Din sînge şi din flegmă scărbos e închegată./O, ce rămase-atuncea naintea minţii-mi? Vai!*”. Reprezentarea de tip *memento mori* reuşeşte să capteze lectura prin derularea filmului cu încetitnitorul, oferind cititorului plăcerea de a descoperi în spatele imaginii respingătoare jocul de perspective care îmbină registrul grav cu ironia fină, transformînd chipul iubitei în dublu obiect care invită privirea şi o respinge. Acelaşi joc al seducţiei textuale operează şi în poemul ***Gemenii***, unde un straniu personaj îşi suprapune figura bufonului, a nebunului şi a diformului din reprezentările iconice renascentiste și baroce: „*Și pe cînd toți ascultă, chiar regii din firide,/Cu gura-n pumn ghidușul se strîmbă și tot rîde./Cu mutra lui de capră și trup schilod de Faun/Își tîrîie piciorul ținîndu-se de scaun*”. Figura este grotescă și aruncă asupra solemnității întregului spațiu lumina difuză a logicii onirice care să-i justifice prezența. Nu știm dacă este o apariție coerentă cu realitatea tabloului sau doar un observator fantomatic – textul figurează și apoi devine opac.

În această lucrare am analizat metamorfozele figurii corporale în raport cu discursul poetic, subliniind importanța perspectivei care

configurează acest corp. În cazul lui Eminescu, se observă depășirea tabloului romantic, în care corpul hieratic este un simplu mediu de manifestare a spiritului, prin imagini corporale cu autonomie. Preferința pentru stările indecise, între vis și trezie, se configurează într-o poetică a corpului feminin pe jumătate adormit. Pe de altă parte, reprezentările diforme, respingătoare, țin de o logică a imaginarului sau a oniricului. De aceea, putem vorbi, în discursul eminescian, de rafinamente ale perspectivei care transformă textul într-un corp în sine, invitînd la recitire.

BIBLIOGRAFIE

Roland Barthes, 1994, *Plăcerea textului*, Editura Echinox, Cluj-Napoca.

Roland Barthes, 2007, *Fragmente dintr-un discurs îndrăgostit*, traducere de Sorina Dănăilă, Editura Cartier, Chişinău.

George Călinescu, 1985, *Opera lui Mihai Eminescu*, Editura Minerva, Bucureşti.

Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (coord.), 2008, *Istoria corpului*, traducere Simona Manolache, vol. 2, Grupul Editorial Art, Bucureşti.

Iulian Costache, 2007, *Eminescu: negocierea unei imagini*, Editura Cartea Românească, Bucureşti.

Gheorghe Crăciun, 1993, *Frumoasa fără corp*, Editura Cartea Românească, Bucureşti.

Mihai Eminescu, 1939-1952, *Opere*, ediţie critică îngrijită de Perpessicius, vol. I-IV, Editura Academiei, Bucureşti.

Edgar Papu, 1971, *Poezia lui Eminescu*, Editura Minerva, Bucureşti.

ROXANA GÂRBEA
Master II, Iași

Visul eminescian – formă a conştiinţei de sine

„*Cine* sînt eu? fu cea întîi cugetare ce-i veni în minte...”
(Mihai Eminescu, ***Avatarii faraonului Tlà***)

Iată gîndul ce poartă cu sine cea dintîi întrebare pe apele întinse ale uitării, precum o luntre lin lunecătoare poartă cu sine sufletul între lumi. Un gînd ce străbate cu nesaţ somnul adînc ca un mormînt al bătrînului cerşetor Baltazar care se visează rege. Îi pare cum că însuşi spiritul Universului visează şi că în acest vis se clădeşte uriaş oraşul Memfis şi se aşează la picioarele lui, sub sceptrul faraonului Tlà. În acest vis se întrupează deopotrivă adînc dureroasele icoane ale nimicniciei ce-şi caută cu nesaţ izvorul în oglinda din care singură eternitatea îşi soarbe frumuseţea.

Cine sînt eu? Ecourile acestei cugetări, străbătînd lumea comună sau orizonturile nemărginite de spaţiu şi timp, cheamă şi recheamă în existenţa eminesciană o conştiinţă identitară. Constant decelabile în opera şi biografia lui Mihai Eminescu, în acest proiect sintetic de existenţă concretă şi idealizată, sînt căutarea şi aflarea propriei fiinţe şi naşterea unei vii conştiinţe de sine. Uneori e copilul - prinţ răpit etern de farmecul copilăriei, tînărul pururi cuprins de un vis ferice de iubire , căci „*...mai puternic, mai înalt, mai dulce/ Îi pare legea de a iubi,/Fără ea nu e de a trăi,/Fără ea omul ca stins se duce*” (***Phylosophia copilei***) sau sufletul bătrîn ca iarna, singur, ucis de o viaţă lipsită de noroc[1]. Alteori e poet semizeu şi mîntuitor (Eminescu, 2010), sufleur de teatru sau redactor la gazetă după trebuinţele unei generaţii de amploaiaţi[2]. Cîndva discipol

[1] Christina Zarifopol-Illias ed., 2000, scrisoarea de la nr. 93, nedatată: „Dar cînd un asemenea om ca mine va cerceta cenuşa din inima lui, va vedea că nu există încă nicio scînteie, că totul e uscat şi mort, că n-are la ce trăi, că tîrîie în zădar o existenţă care nu-i place nici lui, nici altora. Nu cred nimic, nu sper nimic şi mi-e moraliceşte frig ca unui bătrîn de 80 de ani...”.

[2] *Cf.* Scrisoarea lui Eminescu către T. Maiorescu, august 1872: „Timpul nostru sîntem noi şi calitatea socială a spaţiului în care trăim, atîrnă asemenea de la noi, deşi noi înşine –din nefericire- nu atîrnăm de noi. (…) Astfel dezvoltarea negativă ajunge cea de ordine: un talent muzical ajunge de a ilustra grădinile şi berăriile, un pictor ajunge portretist, un poet jurnalist, ceea ce veţi concede că e lucrul cel mai prost din lume.” *apud* Perpessicius, 1971.

al mult regretatului profesor A. Pumnul - *stins luceafăr dalb,* „audient extraordinar” al academiilor europene, autodidact şi pasionat cercetător al arhivelor de istorie, e altădată decepţie dureroasă pentru mentorul „Junimii”, care intuia în acest tînăr genial modelul prin excelenţă al mediului universitar românesc modern. Pe de o parte, e acel spirit tăios polemic în spaţiul politic şi în slujba datoriei civice şi naţionale , cu totala credinţă în mitul României eterne, pe de altă parte, e îndrăgostitul pe viaţă, total dăruit către acea singură femeie ce a fost pentru el nu numai om, Veronica Micle. Adesea migrator cu devoţiune prin veacuri, însufleţind nobili alteri din panteonul mitologiei româneşti: Făt-Frumos, Decebal, Arbore, Bogdan-Dragoş, Mureşanu, e-aproape totdeauna luceafărul cu dorul de pămînt, e bardul cu lira spartă de al lumii cumplit vaier, de-a vieţii nefericire:„ *– De unde vii? întreabă Odin blînd./ – Am răsărit din fundul Mărei Negre,/Ca un luceafăr am trecut prin lume,/În ceruri am privit şi pe pămînt/(...) De cîntec este sufletul meu plin/ (...) Un bard sătul de-a lumii lungi mizerii.// Din arfa unui bard? O, fecioară,/Vin' lîngă mine, să mă uit în ochii-ţi,/Să uit de lume, ah! Să pot uita.../ – Voi îndulci tot chinul, tot amarul/Cu care-n lume ei te-au adăpat/ Căci te iubesc, sărmanul meu copil*.”(***Odin şi poetul***)

Cîteodată înger (Angelo), cîteodată demon cu chip de mort şi ochii vii, un Satan frumos, sau poate amîndouă deodată, e un veşnic rătăcitor în atîtea vieţi închipuite, în atîtea visări: „*La sorţi va pune iarăşi prin lumile din ceri/Durerea mea cumplită – un vecinic Ahasver,/Ca cu acelaşi suflet din nou să reapară/Migraţiei eterne unealtă de ocară...*” (***Mureşanu***). Gîndind în sine la toate aceste necontenite părelnice vieţi, e cel ce spune mereu o unică poveste : în oglinda timpului „*ia firea mii de feţe - / Aceleaşi sînt, deşi mereu se schimbă*”, iar „*cu adîncul apei se-adînceşte*” durerea lumii, amarul omenirii şi în urmă chiar uitarea – un chin ce rupe în bucăţi eternitatea sufletului. (***Coborîrea apelor***, 1876; ***Pe gînduri ziua...*** 1876: „*Pe gînduri ziua, noaptea în veghere/ Astfel viaţa-mi tot în chinuri trece*”). Doar sufletul nemuritor palpită dintr-o dată în toate aceste făpturi ale firii. Afini de suflet[3], alterii eu-lui eminescian sînt pelerini solitari, o inexorabilă singurătate îi însoţeşte în contingentul vieţii. În lipsa celuilalt, un acut simţămînt de înstrăinare de sine iese la lumină: „*Eu? Mai este inima-mi/ Din copilărie*” (***Copii eram noi amîndoi...***) sau „Şi cînd gîndesc la viaţa-mi, îmi pare că ea cură/Încet repovestită de o străină gură,/Ca şi cînd n-ar fi viaţa-mi, ca şi cînd n-aş fi fost./Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost/De-

[3] „Un om pe care-l cunoşteam fără a-l cunoaşte, una din acele figuri ce ţi se pare că ai mai văzut-o vrodată-n viaţă, fără s-o fi văzut niciodată, fenomen ce se poate esplica numai prin presupunerea unei afinităţi sufleteşti” (Eminescu, 2010: 143).

mi ţin la el urechea - şi rîd de cîte-ascult/Ca de dureri străine?... Parc-am murit de mult.” (***Melancolie***).

În fine: *„Ah! gîndi…mă tem să nu-nnebunesc iar…*” (***Avatarii…***). În această altercaţie identitară, scăpată de sub controlul lucidităţii, se iveşte din noaptea sufletului un drag prieten: „*Sînt Matei Basarab…*” Numai resorturi din afara raţiunii, numai acest echivoc al eu-lui[6], poate reda integral sinele. Iată cum conştiinţa despre sine – acest subteran, obscur şi primordial izvor al fiinţei – nu se poate închega decît în sfera visului sau a reveriei, în spaţii în care unul sînt toate şi totul este una. *„...Fiecare din noi e un organ central, care-şi asimilează într-un moment toate întîmplările lumii, care-i vin de la cunoştinţă...*”. M. Eminescu are această nemărginită conştiinţă a tot ce „*e atras în viaţă de un dor nemărginit*”. Este sufletului românesc fruntea senină şi rece care în lumina sa încheagă viitorul şi trecutul, cea care-i zădărniceşte uitarea de sine[4]. Este oricărui suflet muritor în care lumea se încearcă ochiul ce „*înlăuntru se deşteaptă*”. Este sieşi, sufletului său înmuiat în visurile cele mai dragi, geniu nepieritor. Conştiinţa aceasta se iveşte ca rod al închipuirii minţii sau al fantasmelor onirice, cînd somnul- moarte devine a gîndului odihnă: „*Cu evlavie adîncă ne-nvîrteau al minţii scripet,/Legănînd cînd o planetă, cînd pe-un rege din Egipet./Atunci lumea-n căpăţînă se-nvîrtea ca o morişcă,/ De simţeam, ca Galilei, că comedia se mişcă./Atunci lumea cea gîndită pentru noi avea fiinţă/Şi din contra, cea aievea ne părea cu neputinţă./(...) Iar în lumea cea comună a visa e un pericul,/Căci de ai cumva iluzii eşti pierdut şi eşti ridicul.*” (***Scrisoarea II***).

În sufletul său, bietul cerşetor vede „cum se poate întinde şi contrage şi poate lua orice formă din lume”. Poate deveni „un grăunte mic în mijlocul unui gălbenuş de ou, zvîrcolindu-se ca o furnicuţă în centrul lui”, sau poate „să se simtă din ce în ce crescînd”. Poate să i se pară că ajunge „un punct negru, mic, care tot una se contrage mereu pînă ce nu mai rămîne din el...nimic” sau poate să apară în oglindă drept un marchiz – „un gentilom bătrîn şi bogat”. Poate să se înfăţişeze mort pe cruce sub lumina lunii ca „un împărat răsărit din poveşti” sau poate să se încununeze cu o coroană antică de rege şi să-şi spună Tlà, el însuşi să fie rege al vechiului Egipet. Poate, deopotrivă, să se încarneze în cocoşul vestitor al ivirii zorilor care stă vameş hotarului dintre tenebrele ce ascund duhurile

[4] *Cf.* proiectul dramatic ***Mira***: *„Arbore: Adeseori, în sufletul meu, întorc înapoi roata, cea uriaşă a timpului cu codrii săi de secoli, popoarele sale…cu Creştinătatea şi Păgînătatea sa…Într-un loc îmi place să opresc roata…să privesc cu tot estasul lumea ce se-ntinde înaintea ochilor. Lumea…Roma, Roma…Şi-apoi miaduc aminte că aceşti oameni au fost străbunii mei, ai voştri! Strănepoţi palizi, uitaţi în Carpaţi bătrîni, ne-am uitat pe noi înşine.*”

nopţii şi lumina zilei în care se celebrează supremaţia spiritului divin şi revenirea la viaţă, renaşterea, învierea. Nestingherit face oficiul de a cînta de trei ori „Cucurigu!” şi nu i se pare cu nimic străin acest nou travesti care îl trezeşte, pentru a cîta oară, la o nouă viaţă. Toate îi par fireşti şi totuşi nu poate da socoteală de ce le simte atît de aproape fiinţei lui, de ce îi sînt atît de profund familiare simţirii sale: „*Mintea lui era clară, închipuirile erau ca formele concrete, vii şi pline de viaţă...el avea o lume gata în capul lui, de a cărei izvoare nu-şi putea da socoteală....*”

Acest mod de organizare a viziunii propriei fiinţe relevă ritmuri organice şi resorturi, impulsuri ale inconştientului care conduc archeul/ sufletul nemuritor, de multe ori fără ştirea sau împotriva voinţei sale, într-o nestatornicită călătorie prin lumi multiplicate parcă la nesfîrşit, revelînd de fiecare dată un topos unic: „*aici trebuie să fie visul vieţii mele*”. Operele concepute în acest fel au o dimensiune abisală şi ne apar ca nişte uriaşe scene ale sufletului artistului, pe care acesta îşi distribuie diferitele voci ale personalităţii interioare, clivate şi proiectate în personaje, într-un adevărat joc de roluri. Tudor Vianu argumenta atitudinea şi formele eu-lui în constituirea poeticii eminesciene, sub raportul următoarelor discriminări psihologice: lirica personală, lirica mascată şi lirica rolurilor. Segregarea eului de la ipostaza intimă la masca tragică şi eroică este un factor amplificator al intensităţii sentimentelor: „...poetul dă glas experienţelor eului său, numai că de fiecare dată eul se găseşte într-o altă atitudine, este altfel acordat şi are un cuprins pe măsura acestor cadre generale.” şi, totodată, „Eminescu n-a intrat niciodată într-un rol cu desăvîrşire excentric faţă de felul personal al sentimentelor sale”.

„***Cine** sînt eu*?” Sub imperiul aceleiaşi cugetări, muribundul rege Tlà, culcat în luntrea neagră, cu fruntea înaltă încununată cu „*flori de mac...flori a uitărei şi a somnului...*”, sub care se deschide sala luminată a minţii, alunecă peste veşnicia undelor Nilului. Această reprezentare iconică a aptitudinilor de excepţie ale arhetipului creator eminescian – *fruntea*– are o permanentă forţă de evocare a poetului însuşi. Simbol al unei nestăpînite predispoziţii cogitative şi imaginative, fruntea *înaltă şi albă* este centrul luminos al unui cap – efigie, devenit portretul unificator al tuturor eroilor eminescieni: „Era o frumuseţe! O figură clasică încadrată de nişte plete mari negre; o frunte înaltă şi senină; nişte ochi mari - la aceste ferestre ale sufletului se vedea că cineva este înăuntru; un zîmbet blînd şi adînc melancolic. Avea aerul unui sfînt tînăr coborît dintr-o veche icoană, un copil predestinat durerii, pe chipul căruia se vedea scrisul unor chinuri viitoare.” (I. L. Caragiale, *În Nirvana*).

În închipuirea bătrînului rege se zugrăvesc neîncetat şi în culori mereu schimbătoare umbre sortite morţii, chipuri trecătoare, obrăzare amarnice ale zădărniciei omului pe pămînt: „...***umbra*** *lui se zărea pe nisipul cărărilor* ***ca un chip scris cu cărbune pe un linţoliu alb***”; „...*regele păru* ***un gîndac negru****, ieşit în lumina nopţii...*”; „...*într-o lume atît de măreaţă se simţea* ***atît de mic, ca o furnică ce pluteşte pe o frunză tremurătoare*** *pe suprafaţa Nilului...*”; „...*vedea lucruri ciudate (...): în aurul diafan i se părea că vede* ***o muscuţă de om, c-o cîrjă în mînă, bătrîn şi pleşuv, dormind cu picioarele în soare****...; în apa roză văzu parcă* ***un peştişor vioriu care semăna cu un tînăr frumos****...; în apa viorie văzu* ***un om sinistru şi rece, cu faţa de bronz***”; „...*i se părea că e* ***un greier amărît suspendat în nemărginire****...*”; „*regele se văzu iar...****o clipă suspendată***”; regele „*părea pe dunga umbrei* ***un punct negru mişcător***”.

Pe de altă parte, sufletul – organul principal al sensibilităţii – este un alt centru identitar al personalităţii eminesciene, este focarul lăuntric, intim al visului: „…*În faptă lumea-i visul sufletului nostru. Nu există nici timp, nici spaţiu – ele sînt numai în sufletul nostru. Trecut şi viitor e în sufletul meu, ca pădurea într-un sîmbure de ghindă, şi infinitul asemenea, ca reflectarea cerului înstelat într-un strop de rouă. Dacă am afla misterul prin care să ne punem în legătură cu aceste două ordini de lucruri care sînt ascunse în noi, mister pe care l-au posedat poate magii egipteni şi asirieni, atuncea în adîncurile sufletului coborîndu-ne, am putea trăi aievea în trecut şi am putea locui lumea stelelor şi a soarelui*”. Astfel metafora *sufletului – stea*, ivită la întretăierea dintre reverie şi gîndirea obiectivă, capătă realitatea estetică a voluptăţii luminii scăpărătoare pe bolta întunecoasă, proiectată însă într-o atmosferă onirică.

Chei de aur deschid sau închid uşi către nemărginitele dome ale trecutului, uşi de mormînt se aşează între sine şi lume, scări urieşeşti leagă oceanele de stele de magnificele lumi subterane, nelipsite oglinzi tulbură şi limpezesc pe rînd în apele lor chipul oglindit pînă relevă adevăratul şi unicul suflet, cel nemuritor, la fel cum lacurile subpămîntene închid în cercul lor centrul lumii: insula paradisiacă unde se-nvaţă a muri „spre a se naşte”. Căderea în somn şi abandonul de sine în vis se derulează asemănător unui scenariu ritualic de trecere, consacrat ca un mod eminescian de a fi. Visul – cel dintîi care desface în fîşii de lumină noaptea sufletului – umple golul de întuneric al somnului cu timp şi spaţiu, cu o lume, cu infinite lumi posibile. Visătoria este deopotrivă viaţa creată înlăuntrul cugetului: „*Uitasem însă că tot ce nu e posibil obiectiv e cu putinţă în mintea noastră şi că, în urmă, toate cîte vedem, auzim, cugetăm, judecăm nu sînt decît creaţiuni prea arbitrare a propriei noastre subiectivităţi, iar nu lucruri reale. Viaţa-i vis*”.

Aici, în adîncurile fără sfîrşit ale gîndirii sale, la întrebarea „**Cine** sînt eu?” faraonul răspunde prin imaginea din oglindă, ipostaziată ca Isis: „*Eu sînt tot ceea ce a fost, este şi va fi.” Lecţia zeiţei Isis („Un nume eşti...o umbră... Pulberea e ceea ce esistă întotdeauna...tu nu eşti decît o formă prin care pulberea trece.*”) postulează credinţa indică a migraţiei şi a reîncarnării sufletului şi vădeşte convingerile fiinţei şi inconsistenţa eului în raport cu eternul, damnat astfel la o iremediabilă rătăcire către alterii săi, în care caută să se recunoască, să se regăsească. Doar prin recidiva evadării din actualitatea concretă, din *cojile* tranzitorii şi iluzorii ale prezentului, se creează memoria despre sine, tot astfel cum somnul luminat de vis înlesneşte peregrinările gîndului pe „cîmpul aducerii lui aminte”. M. Eminescu, încercînd a se clarifica pe sine, a-şi constitui o conştiinţă limpede a propriei identităţi, a pus întreaga-i existenţă sub semnul unei întrebări: „*Cine* sînt eu?” Fiindcă întrebarea a pus între paranteze eul, răspunsul s-a edificat fără echivocul diversităţii în unitate şi fără egoism. Biografia cu realitatea ei empirică a fost sublimată în idealitatea transcendentală a „visătoriei” şi în frumoasa barbarie, cu voluptăţi primordiale, a inconştientului uman.

BIBLIOGRAFIE

Mihai Eminescu, 2003, *Integrala poetică*, vol. I-IV, Editura Minerva, Bucureşti.

Mihai Eminescu, 2010, *Proză*, Litera Internaţional, Bucureşti.

Ilina Gregori, 2009, *Ştim noi cine a fost Eminescu? Fapte, enigme, ipoteze*, Editura Art, Bucureşti, Bucureşti.

Perpessiciu, 1971, *Eminesciana*, Editura Minerva, Bucuresti.

Christina Zarifopol-Illias ed., 2000, *Dulcea mea Doamnă / Eminul meu iubit, Corespondenţă inedită Mihai Eminescu – Veronica Micle, Scrisori din arhiva familiei Graziella şi Vasile Grigorcea*, ediţie îngrijită, transcriere, note şi prefaţă de Christina Zarifopol-Illias, Editura Polirom, Iaşi.

SAVU POPA
Anul I, Sibiu

Imaginea lui Decebal în poemul *Memento mori* şi în drama *Decebal*

Aşa cum a perceput-o Eminescu, figura lui Decebal, este o reprezentare, o (re)creare a două planuri: liric şi dramatic, împrumutînd ceva trainic din tensiunea gnostică a eului liric. Putem vorbi despre o încercare de înscriere a acestui demers în descoperirea a ceea ce are în comun şi totodată diferenţiază această figură, atît în piesa de teatru cît şi în poem? Voi încerca să dau un răspuns pertinent la această întrebare pe măsură ce analiza pe care o voi înfăptui îmi va da siguranţa unei constatări. Pornim, aşadar de la convingerea că ceea ce a realizat profunzimea versului din ampla poemă ***Memento mori*** şi reinterpretarea istoricităţii din perspectiva eului într-o exacerbare vitală absolută, din piesa de teatru ***Decebal***, una dintre puţinele proiecte care a depăşit faza fragmentaristă, este tocmai predilecţia poetului de a oferi o proiecţie amplă propriilor nelinişti şi căutări.

Valoarea incontestabilă a demersului eminescian de a apela în primul rînd la istoria naţională, este aceea de a îmbogăţi cu valenţe, atît poetice cît şi spirituale, viziunea sau spaţiul în care personaje reale şi-au construit propriul mod de a exista, a gîndi şi a acţiona.Voi încerca să caut punctul în care poetul a încercat să îl înfăţişeze pe Decebal ca un păstrător al fiorului tradiţional încercînd să confere limitei originare prefigurate în poem o continuitate statornică, făcînd trecerea spre cealaltă ipostază a lui Decebal, cea din piesa de teatru, surprins în miezul unor complexe frămîntări sociale. Aceste frămîntări nu sînt altceva decît rodul celor pe care poetul le-a cunoscut în momentul în care s-a raportat la însuşirea unor cunoştinţe din domeniul filosofiei kantiene, care ulterior au marcat parcursul actului creator. Însă în piesă, fără asumarea de către personaj a salvării acestei limite poate că nu ar fi fost posibilă căutarea unui sens oferit pînă la urmă desprinderii de fazele ulterioare de creaţie în opera eminesciană şi începutul constituirii unei viziuni în care transpare cosmogonicul.

Piesa de teatru ***Decebal***, apărută în 1873, alături de celelalte creaţii dramatice eminesciene: ***Bogdan-Dragoş*** sau ***Alexandru Lăpuşneanu***, atestă preferinţa poetului pentru elaborarea originală a dramei istorice în literatura

noastră. În acest sens este cunoscută predilecţia pentru abordarea unei asemenea opere în întreaga literatură romantică europeană. Însă ceea ce delimitează viziunea auctorială din piesele istorice eminesciene este tocmai această valenţă poetică pe care o conferă suportului ideatic şi vizionar al personajelor istorice, aducîndu-le în mijlocul unor situaţii uneori limită. Eminescu nu este interesat să privească, să-şi construiască piesa pe un fundament istoric, marcat de veridicitate sau documentarism al faptelor. Dimpotrivă, aş considera că veridicitatea cunoaşte aspectul mai îmblînzit, pe care poetul l-a intuit în substratul poetic şi mitic în acelaşi timp, al personajelor. Limbajul funcţionează ca un element imersiv care le dezvăluie nebănuitele aspecte ale conştiinţei, originalitatea constînd tocmai în acest fapt. Un exemplu ar fi monologul lui Decebal din ultimul act, chiar la început: *„Sînt eu ori nu mai sînt eu e-ntrebarea?/ Cu ce drept mă amestec eu aicea,/ De ce mă doare sufletul pe mine/ Pentru c-a Daciei ţară a căzut?*” Le transfigurează, le conferă un contur mai apropiat de a descifra realitatea unor *„vremi de-mult apuse*”. Ambele texte dealtfel, propun imaginea unui Decebal - ipostază a poetului - încărcată de toată simţirea vizionară a unui ceva de dincolo de realitatea concretă, anostă. De aici survine elementul perturbator al crizei lăuntrice a orfismului eminescian. Acesta revelează forţa sacră a logosului prefigurînd un univers compensatoriu pentru limitarea şi derizoriul lumii concrete.

În fragmentul poetic, rostul unui astfel de univers capătă o semnificaţie aparte: Decebal aspira spre această pace eternă, iar odată cu decăderea lumească a Daciei, el stabilea coordonata posibilului univers: al eternei mişcări, al umplerii unui vid sau al eliberării de toată energia lumească de jos şi asimilării celei care poartă semnificaţia ancestrală. De aceea aici intervine şi sentimentul plinirii unei „*morţi crunte*”, decît o „*viaţă sclavă*”: *„...C-o privire cruntă, bravă,/ Toarnă-n ţestele de duşman vin şi peste el otravă,/ Au dat foc cetăţii mîndre şi din crane ei ciocnesc*”. Prin cucerirea ei, Dacia în ipostaza ei geografică, este pe cale de a se destrăma ca teritoriu de sine stătător. Astfel, regăsirea în sinele fiecărui personaj a limitei originare, reprezintă impulsul moral care face ca apropierea lui Decebal, şi a celorlalte personaje, de o transcendenţă salvatoare, să se realizeze, la nivel gnostic, menţinînd totuşi perpetua raportare la origini, la matcă. Elementele unui high-romanticism prind un contur deosebit de expresiv. Le întîlnim în poemul ***Memento mori***: *„adînci şi mîndre*” sau *„munte jumătate-n lume-jumătate-n infinit*”. Acest munte, care aparţine deopotrivă celor două lumi,

ipostaziază asemenea unei coloane a infinitului, din rocă, legătura trainică, punctul de interferare al acestor două lumi, cea nouă şi cea veche. Cărui capăt îi aparţin „rădăcinile”? Poate că celui de sus, ca în mitologia indiană. De asemenea, tema intervenţiei forţelor divine în lupta de cucerire dintre daci şi romani, l-a făcut pe George Călinescu să afirme importanţa acestui element şi anume: „...aducînd în luptă miraculos păgîn, olimpic şi dacic şi făcînd un pas de înfrăţire între mitologia getică şi germanică” (Călinescu, 1985: 46). Versurile eminesciene sînt edificatoare: „*Oastea zeilor Dăciei în lungi şiruri au ieşit-*” *sau: „Odin adîncit în gînduri vede-a luptei lungi grandoare/ Şi corona-i de-aur luce pe-a lui frunte arzător*.”

Întreaga construcţie a poemului conferă o uimitoare perfecţiune ce inspiră echilibru spiritual, fremătînd de toată neliniştea fiecărei generaţii istorice în parte. Desigur, acestea aflîndu-se între două praguri capitale: viaţa, ascensiune, sau moartea, dubla decădere. Totodată, versurile care conturează imaginea Daciei şi al lui Decebal, converg spre o muzicalitate aparte generată de existenţa timpului care oferă un parcurs uneori nebănuit fiecărui lucru. Constantin Noica vorbeşte despre această idee: „Dar timpul nostru tocmai aceasta aduce: o înţelegere muzicală a lucrurilor; un tulburător triumf al muzicii” (Noica, 2008: 99). Poezia, astfel, trebuie înţeleasă ca pe o revelare a misterelor şi modului nostru de a ni le asuma conştient, în pofida faptului că sîntem muritori. Imaginile lirice amintite mai sus, realizează antiteza dintre iminentul sfîrşit uman, fie acesta al unui singur om sau al unei civilizaţii, şi veşnicia naturii.

Importanţa liricii mai rezidă şi din faptul că împrumută un motiv care provine din planul restituirilor romantice, şi anume acela de dacism, proprie recuzitei romantice româneşti._Modul în care Eminescu îi oferă importanţa cuvenită în cadrul celor două genuri aminteşte predilecţia acestuia pentru apropierea de lirica populară şi de ideea de naţionalism, des vehiculată în opera acestuia. Pînă la urmă, cîştigat va fi cel care va reuşi să realizeze supravieţuirea elementului originar în condiţile în care acesta urmează a fi anulat.

Elementul comun este acesta pe care cele două genuri îl abordează: generarea unei nelinişti la ideea asimilării de către un alt neam şi a unor alte obiceiuri.

Prima parte a piesei, denumită „Pacea pămîntului”, aduce în scenă două personaje de maximă importanţă: *Pater Celsus* şi împăratul, pentru care soarta Daciei este extrem de importantă. *Celsus* este un exponent al noii

civilizaţii care aduce după sine şi o nouă credinţă. Rolul său este unul vaticinar: „*Sînt profet, Cezare*”; se vrea a fi un bun cunoscător al individului şi al relaţiei acestuia cu istoria. Dialogul celor doi prefigurează scindarea lumii şi implicit a legăturii ei cu universul ca parte componentă a acestuia. Partea veche, rudimentară e susţinută de o Romă a tradiţiilor, a complexităţii unui echilibru primordial, partea nouă sau germenul unor noi zori vine o dată cu forţa, în aparenţă inepuizabilă a popoarelor tinere, cu exacerbarea dorinţei lor de a cuceri lumea: „*Voi aţi voit pămîntul şi-acum toţi îl vor*”. Iar Decebal este un reprezentant al noii forţe, al unei vigori ce se vrea deasupra unor limite şi credinţe aparţinînd pămîntului originar. Elanul acesta pare a avea în el şi ceva din detaşarea, eliberarea spiritului din ideologia expresionistă, o constatare avant la lettre. De aici provine şi un spirit al revoltei, însă nu în sensul existenţialist-camusian, căci la nivel creator se produce un lăuntric reviriment, „neliniştea”, „aşteptarea”. Acestea două împletesc firul dramatic. Elvira Sorohan, în lucrarea sa *Ipostaze ale revoltei la Heliade Rădulescu şi Eminescu,* în capitolul „Eufemismul regresiunii în istorie”, vorbeşte de o inedită perspectivă a unei reprezentări, mai bine spus despre „proiecţia trecutului în viitor” (Sorohan, 1982: 275), care, în sensul atingerii unui model cultural, cunoaşte la Eminescu, şi mai ales la personajele sale, această stare de a transcede limitele temporale, îmbinîndu-le. Totodată din recuzita romantismului autohton, conceptul de dacism capătă un contur deosebit de important, întrucît vorbind de similitudinile dintre cele două genuri, după cum afirma Ioana Em Petrescu, acesta aduce „un efot de definire a spiritului patriei, ceea ce presupune punerea în lumină a elementului local, specific din sinteza daco-română” (Em. Petrescu, 2005: 144). Acest spirit ar trebui să fie recunoscut în înfăţişarea morală a fiecărui personaj, pe lîngă profilul moral mistuit de tensiuni nebănuite.

În acest moment se produce o interferare, o îmbinare a celor două euri, instaurîndu-se o deschidere şi o atracţie de sensuri între cele două genuri. Aşa cum se realizează această sinteză daco-romană, tot aşa Decebal, ipostaziat din punctul de vedere al unui eu liric transpus în vîrsta Daciei care „stă sub semnul gîndirii mitice” (*Ibidem*: 150), relaţionează la nivel intertextual cu cel din piesa de teatru, aflat sub stigmatul devenirii istorice sau începutului parcurgerii epocilor care aveau să vină.

Aşadar, universul originar al istoriei, cel dinaintea oricărei forme de viaţă şi timp, acel germen al istoriei, intră într-o relaţie de complementaritate, interferare cu formele mistuite de tensiunea ideilor din piesa de teatru,

întrucît „Dacia lui Decebal trăieşte sub semnul unui ideal eroic dominat de ideea libertăţii şi simbolizat prin furtună” (*Ibidem*: 148). Ideea furtunii conferă amploarea stihiei naturale, cuvîntului: „*Tu ai găsit-o...vorba ce ne-nseamnă/ Furtuna, da! Oceanul! Vijelia...*” Acea meta-istorie, proprie şi modului de viaţă cutumiar, conturată sugestiv prin vizunea lirică, reprezintă o trecere spre începuturile istoriei, prefigurate în piesă, iar starea de nelinişte este o consecinţă a faptului că formele de viaţă existente pînă acum vor cunoaşte rezistenţa în faţa celor cu care popoarele mai tinere vor veni asupra lor. Şi întotdeauna în astfel de cazuri, civilizaţia cu cele mai viguroase forţe morale va învinge sau dacă nu, va oferi o altă perspectivă suportului tradiţional, mitic, reiterîndu-l. Putem vorbi aici de confruntarea între generaţii, urmărind, mai ales în piesa de teatru, modul cum acest dialog va fi acceptat şi înţeles între generaţiile tinere, pe de o parte reprezentate de popoarele în frunte cu Celsus şi Decebal, sau cele în care primează sentimentul statorniciei valorilor arhaice, în care au trăit popoarele pînă acum.

La nivelul genurilor, cel liric poate fi un simbol al erei originare, o recuperare al unui *illo tempore* în care cuvîntul îşi revela toate forţele generatoare, pe cînd cel dramatic poate fi o proiecţie cosmică, o trecere de la acest timp iniţial spre cele care vor urma, acest lucru fiind întruchipat printr-o stare de nelinişte, asemănătoare cu cea dinaintea genezei. La fel ca muntele amintit în poem, care apropie două coordonate, transferînd sursa de echilibru cosmic mişcării telurice. Salvarea substratului originar însă poate fi posibilă prin forţa revelatoare a cuvîntului, doar intrînd într-un dialog fertil cu modul de viaţă aflat sub stigmatul unei crize lăuntrice al timpurilor în care condiţia umană transcede condiţia istorică sau conflictele ideatice. Tot în cazul acestei îmbinări la nivelul semnificantului, între genuri, putem vorbi de un echilibru care propulsează ideea de unitate, de armonie, asemănătoare cu cea a sentimentului erotic întîlnit în lirica eminesciană. George Popa, în capitolul „Armonia eminesciană”, susţinea: „...spiritul indic al Upanişadelor, conţinut în formula: ADVAITAM-ANANDAM. Adică unitatea, armonia-care este nesfîrşită...” (Popa, 1982: 180).

Rodica Grigore este cea care menţionează faptul că teatrul eminescian nu este altceva decît un teatru de idei avant la lettre, ba mai mult decît atît acesta instaurează o trecere aproape ritualică „dinspre drama istorică tradiţională spre drama de idei a lui Camil Petrescu” (Grigore, 2002: 167). Conflictele de idei nu sînt altceva decît nişte alternative ale unui *eu*

profund. În asemenea cazuri şi la nivelul limbajului sesizăm o tensiune modulatoare, însă nu stagnantă, poate urmînd un flux al conştinţei nu fără surprinzătoare schimbări. Un exemplu este starea Dochiei, reprezentantă a interiorului lumii noi, tentată de a atinge, idealul culminant, învăluit în mister, care este Roma în pragul unei vîrste de aur. Pe cînd Celsus doreşte o convertire a istoriei, o transformare a vremurilor înr-un alt sens şi mod, căci ordinea veche înseamnă moarte, nedevenire, opusă principiului creator şi (re)creator. Consideră că noua credinţă poate constitui un liman, o eliberare necondiţionată şi magică în acelaşi timp, un mod de a evada din ordinea lumii reale, acest mod des vehiculat şi în proza eminesciană cum ar fi ***Sărmanul Dionis***. Aspiraţiile celor doi protagonişti, credincioşi unor idealuri diferite de climatul autohton, sînt sinonime cu acele concepţii din „Peştera" lui Platon, în care acei oameni exilaţi într-o peşteră, dar dornici de a zări lumina soarelui, sînt condamnaţi însă să vadă doar nişte palide umbre desfăşurate pe un paravan, copii neputincioase ale adevăratului suport ideatic.

Este foarte important, în momentul în care luăm în considerare aspiraţiile celor două personaje, să ne oprim şi la ideea de spaţiu. Spaţiu al unui tărîm sfîşiat de contradicţia celor două principii cutumiare, reprezentat în poem de Dacia. Criticul francez Gérard Genette vorbea în capitolul „Literatura şi spaţiul", despre o legătură trainică a literaturii cu spaţiul, indiferent de natura sa. De asemenea, acesta subliniază ideea că spaţiul este „denumit printr-un cuvînt de o fericită ambiguitate, o figură: figura este atît forma pe care o ia spaţiul cît şi cea pe care şi-o dă limbajul, fiind simbolul însuşi al spaţialităţii limbajului literar în raport cu sensul" (Genette, 1978: 146). Prin intermediul limbajului se creează un univers, realizîndu-se imaginea puternică a unui spaţiu istoric, aşa cum este cel al lumii romane sau dacice. Mecanismul interior al acestui spaţiu are rol de hibris, căci coordonînd destinele personajelor din piesă, le proiectează conştinţele în universalitate, în unicitatea sacră pe care însuşi spaţiul a fost consolidat. Decebal este o reprezentare a eului dramatic, Eminescu realizînd un însemnat act de creaţie: proiectarea propriei nelinişti gnostice alimentată de filosofia kantiană, în imaginea şi în tot ceea ce a realizat Decebal. Dacă acesta cunoaşte neliniştea în pragul unei noi deveniri, în sensul schimbării care are loc în societate şi implicit în mersul vremurilor, poetul resimte această stare ca pe un presentiment al deplinei maturităţi creatoare şi dezvoltări a sistemului gîndirii în preajma înţelegerii vastelor sisteme

filosofice, înrîuritoare apoi pentru propria operă. De aceea poetul nu este interesat de o interpretare, de o sondare a istoricului sau al culorii acestuia, constituită pe baza documentaristă, după cum am mai afirmat anterior, ci dorind o radiografiere a sistemului ideatic care animă structura personajelor. Rodica Grigore, în capitolul „Mihai Eminescu, Decebal-modernitatea teatrului eminescian", nota: „Decebal nu s-a născut dintr-un preconcept dacizant asupra istoriei naţionale, ci dintr-o întinsă fantezie poetică" (Grigore, 2002: 166). Putem constata că ceea ce a dus la suprimarea barierelor temporale care stau la baza relaţiei temporale antic-modern este tocmai această viziune poetică din perspectiva căreia a fost construit personajul.

Cu privire la relaţia pe care cele două texte o stabilesc în momentul receptării, cert este faptul că o putem asemăna cu cea a unei progresii a luminii. Eul liric reprezintă un punct focalizator spre care razele converg, este un cuprinzător a tot ceea ce ţine de miracolul descoperirii, revelînd apoi dimensiunea constantă, mitică, desprinsă din coordonatele pămînteşti ale unei Dacii aflate într-un moment capital, cel al *schimbării*. Imaginile poetice surprind la nivel pictural grandiosul şi solemnitatea: „*Norii fug şi se desfăşur-bolta limpede să-ndoaie*", „*În zenit stau zeii Romei în auritele lor straie*" sau „*Zeii daci ajung la marea, ce deschide-a ei portale/Se reped pe trepte-nalte şi cobor în sure hale*". Aşa cum lumina răsfrîntă se întoarce din oglindă asupra obiectelor din jur, tot aşa poetul după ce a asimilat şi (re)creat aceste imagini de o subtilă concreteţe plastică, le răsfrînge asupra propriului nostru mod de a recepta, îmbogăţindu-l. În piesa de teatru, relaţiile dintre personajele-simbol nu sînt altceva decît nişte abordări şi căutări a ordinii cutumiare a lumii din care provin, căci aceştia simt că această ordine sub o altă formă, poate cea a noului, dăinuie. Eul dramatic îmbogăţeşte lumea din jurul său care de data aceasta reprezintă oglinda sau punctul focalizator, profund marcat de contradicţii, scindări, cu aceste semnificaţii nebănuite, purtătoare ale unei conştiinţe în stare să reconfigureze starea orfică a eminescianismului, plină de tensiuni imposibil de clasificat şi reconfigurat la nivel interior.

Rezumînd demersul stabilirii unei legături comune, în cadrul celor două genuri, putem constata că Decebal şi lumea dacică se situează la cumpăna dintre arhaicitatea păstrătoare de simboluri, subtil prefigurată în fragmentul din poem, şi începuturile istoriei marcate de tensiuni şi căutări identitare. Văzute în ansamblu, atît poemului cît şi piesei de teatru, Eminescu

nu a dorit să le confere o dimensiune din perspectiva căreia acestea să fie decupate din adevărul istoric, ci a dezvăluit ceea ce cuprinde „lăuntrul" acestei istorii. Criza sau fisura provenită în sistemul orfic eminescian nu este altceva decît imaginea răsfrîntă în decăderea lumii vechi tradiţionale, coordonatele ei fiind asimilate de cele noi, reorganizîndu-le. Numai în acest fel putem vorbi de personajul Decebal, ca fiind un alter-ego al poetului, un personaj simbol reprezentînd un punct important în constituirea premisei filosofice şi etice prin perspectiva căreia opera eminesciană se va constitui ulterior.

BIBLIOGRAFIE

G. Călinescu, 1985, *Opera lui Mihai Eminescu,* vol. I, Editura Minerva, Bucureşti.

Mihai Eminescu, 1978, *Poezii. Proză literară*, vol. II, ediţie de Petru Creţia, Editura Cartea Românească, Bucureşti.

Mihai Eminescu, 1990, *Decebal; Bogdan-Dragoş: Cornul lui Decebal; Alexandru Lăpuşneanu*, ediţie de Petru Creţia, Editura Eminescu, Bucureşti.

Gérard Genette, 1978, *Figuri*, traducere de Angela Ion şi Irina Mavrodin, Editura Univers, Bucureşti.

Rodica Grigore, 2002, *Despre cărţi şi alţi demoni,* Editura Universităţii „Lucian Blaga", Sibiu.

Constantin Noica, 2008, *Pagini despre sufletul românesc,* Editura Humanitas, Bucureşti.

Ioana Em. Petrescu, 2005, *Eminescu, modele cosmologice şi viziune poetică*, Editura Paralela 45, Piteşti.

George Popa, 1982, *Spaţiul poetic eminescian,* Editura Minerva, Bucureşti.

Elvira Sorohan, 1982, *Ipostaze ale revoltei la Heliade Rădulescu şi Eminescu*, Editura Minerva, Bucureşti.

MIRCEA BOBOC
Anul III, Iaşi

Despre *Luceafăr*

Despre îngeri, cartea lui Andrei Pleșu, sugerează, înainte de toate, că omului modern îi este tot mai greu să creadă în aceste entități supranaturale tocmai din cauza imaginii degradate pe care actualitatea și-o creează despre acestea. Prin urmare, autorul dezvoltă o viziune care valorifică un inventar generos de credințe, de la cele creștine, la cele iraniene și neoplatonice, pentru a reabilita perceperea naivă a îngerilor cu o filozofie a angelicului ca dimensiune a conștiinței umane, în ipostaza de entitate a intervalului dintre om și Divinitate.

Universul poetic al lui Eminescu include, de asemenea, îngerii cu înțelesul lor originar, de motoare celeste ale unui univers sferic, de spirite ale aștrilor care asistă muzical la începutul și la evoluția lumii. De aceea, pe marginea acestei compatibilități, scopul lucrării este de a aplica ideile lui Andrei Pleșu asupra unor poezii precum ***Luceafărul***, pentru a ajunge la noi interpretări, mai mult sau mai puțin intuitive, dar care să comporte o anumită logică internă.

Luceafărul – înger sau demon?

Prima curiozitate a oricărui cititor al poemului ***Luceafărul***, este legată, probabil, de nebulozitatea identitară, atît în sine, la nivel individual, cît și din perspectiva relațiilor dintre personaje. Este Luceafărul un înger? Este posibil ca cineva să fie și stea și o ființă cu un indice flagrant de umanitate în existența ei? Se poate ca o entitate astfel imaginată să nutrească sentimente de vreun fel față de-o creatură care nu face parte din regnul ei spiritual? Se poate pune problema unor echivalențe psiho-mentale în ideea de dublu ceresc? Acestea sînt cîteva dintre întrebările la care vom încerca să răspundem în cele ce urmează.

Odată familiarizați cu accepția originară a îngerului, indiciile referitoare la natura angelică a Luceafărului sînt evidente: însăși condiția lui de stea ca inteligență supusă unei funcționalități stabilite de o conștiință demiurgică, alura spectrală, supraumană, incandescența, reticența și dificultatea aparițiilor. Întruparea lui este una provizorie, virtuală, în carnaj

de lumină, un trup spiritual, ridicat dintr-o materie de-o densitate diafană care anulează diferențierea corporal-necorporal. Apariția unei astfel de entități năucește percepția omului astfel privilegiat pentru că îl determină să participe la alt grad de existență[1]. Nu îngerul pătrunde în cotidian, ci ființa umană se lasă absorbită de ceea ce se numește *mundus imaginalis*, tărîmul intermediar dintre lumea fenomenologică și cea divină, locul semiabstract și semiconcret al revelațiilor. A accede, chiar și pentru o clipă, la un alt mod de a fi este cu putință, dar nu și fără ceea ce s-ar putea numi distorsionare în raport cu experiența anterioară de viață. Deși lumea divină nu ne-a curs prin vene niciodată, astfel încît să o înțelegem ca dimensiune a imaginalului, ne putem baza pe etalonul trăirilor noastre curente, care fac la fel de mult parte din tărîmul intermediar, pentru a avea acces la acesta. Și o dată ajunși acolo, ne lăsăm copleșiți de componenta tainică, dar nu în deplinătatea unei limpezimi salvatoare, ci cutremurătoare. Este ca și cum o poză ar fi mărită pentru a i se analiza detaliile, iar pixelii astfel solicitați ar face-o neclară. *Mundus imaginalis* este pentru lumea noastră și cea divină ceea ce imaginile hipnagogice sînt pentru vis și realitate. Prin urmare, nu este o întîmplare că în ajunul întîlnirii cu Luceafărul, beția existențială a Cătălinei este pusă sub semnul oniricului. Somnul, ca premisă a distorsionării, este un canal optim pentru ca o asemenea comunicare să se producă. Tot el este poarta prin care se poate face un prim pas spre transcendență. Imaginalul nu poate fi descris geografic sau topografic. El iese din potențialitate ca urmare a relației cu cel care aspiră la el. „Cu alte cuvinte, ca să se deschidă, are nevoie de activarea interesului său pentru ea și de o facultate specială, din familia imaginației" (Pleșu, 2003: 70). În cazul Cătălinei, cerințele impuse de facultatea specială sînt împlinite mulțumită visului, care este chiar o emisie involuntară de imaginație, iar relația se stabilește prin înfiriparea gradată a sentimentului de iubire.

În mod normal, apariția îngerului pentru credincios se întîmplă mulțumită virtuților și eforturilor spirituale ale celui din urmă. Poemul lui Eminescu prezintă un caz special, în sensul că entitatea angelică nu e tocmai neutră și nu se arată doar ca simplă răsplată față de cel care a împlinit toate imperativele ritualice. Deși un înger nu are nevoie de permisiunea divină pentru a se arăta, o anomalie precum implicarea sentimentală nu poate

[1] În clipa privilegiată a contactului cu asemenea făpturi cerești, omului i se lărgește, instantaneu, cîmpul vizual, în așa fel încît să perceapă țesătura altui „grad" al existenței.

rămîne fără repercursiuni. Poate îngerul să aibă sentimente față de omul pe care îl protejează? se întreabă retoric Andrei Pleșu și face apel la teologia pură, conform căreia „cîtă vreme fac voia lui Dumnezeu, îngerii nu au afecte divergente și sînt deasupra oricărei forme de sentimentalism” (*Ibidem*: 92). Aceasta este mai degrabă perspectiva unui mod de a gîndi, anume un sistem de intuiții despre universul îngerilor, cristalizat atît de bine încît devine operant și analitic. Dar dacă facem apel la versiunea mitică a acestei problematizări, un document precum „Cartea lui Enoh” își va face subiectul preferat din îngerii decăzuți voluntar pentru a-și consuma iubirea față de muritoare: „Și îngerii, copiii cerului, le-au văzut și au poftit după ele, și și-au spus între ei: «Veniți, să ne alegem femei dintre oameni și să avem copii cu ele».” (Cartea lui Enoh, 2006: 37). Chiar dacă Luceafărul nu și-a dat curs tentației pînă la capăt, nespecificitatea unei stări angelice nu rămîne fără ecou. La fel ca în chimie, în lumea spirituală nimic nu se pierde. În interpretarea care urmează, vom încerca să recuperăm acel ceva care tinde să fie trecut cu vederea, din pricina subtilității sale speculative.

Ioana Em. Petrescu, de pildă, plasează ***Luceafărul,*** ca viziune poetică și model cosmologic, în vîrsta eminesciană a pierderii muzicii pitagoreice a sferelor, confundate într-o tăcere de gheață și stînd mărturie unei înțelegeri kantiene a Universului. Nu negăm această interpretare, ci încercăm să o nuanțăm, atrăgînd atenția asupra unui areal mai larg de perspective. Lepădarea cosmologiei platoniciene este valabilă dacă privim poemul din afară, drept receptori neutri. Însă există o diferență între dezagregarea obiectivă, ca alterare a ordinii transcendente și între perceperea poate iluzorie a dezagregării de către o conștiință care trece prin mutații, incapabilă fiind să mai disocieze cu limpezime lucrurile. Așadar, dacă ne imaginăm suita de evenimente ale poemului ca fiind trecute prin filtrul subiectiv al Luceafărului, totul se complică în sensul autenticității. Mai ales din pricina tumultului metafizic prin care acest personaj trece n-ar trebui să i se ofere vreo credibilitate. Ideea este următoarea: Luceafărul își păstrează condiția angelică, deoarece păcatul încă nu a fost săvîrșit, însă se contagiază și cu trăsături demonice, pentru că premisa greșelii există, anume iubirea erotică, faptul că Luceafărul nu i s-a arătat fetei din considerente spirituale formale, ci afective. Cum ar spune și Călinescu, Luceafărul e ființa apolinică ce traversează o criză dionisiacă. Partea demonică astfel consolidată în el îl împiedică, prin urmare, să mai perceapă Cosmosul ca ordine și ca muzică. Însăși Ioana Em. Petrescu descrie demonia ca pe „căderea sub legea

eroziunii, căci timpul înseamnează îndepărtare de privirea inocentă a începuturilor” (Em. Petrescu, 2005). Pentru a argumenta această stare bizară, anume un înger încă acceptat ca parte integrantă din pleiada Divinității, dar supus unei degradări demonice a conștiinței, facem apel la modul în care Andrei Pleșu imaginează relația dintre suflet, gîndire și lumea spiritului, afirmînd că cel din urmă este o „«altă dimensiune», una în care nu mai ești distinct de ceea ce percepi, ca în lumea fizică, ci percepi contopindu-te cu obiectul experienței tale” (Pleşu, 2003: 72). Concret, ce i se întîmplă Luceafărului? Se îndrăgostește, deci conștiința îi este infuzată cu o trăire lumească. Îngerul trăiește într-un plan existențial în care el este doar conștiință, în care orice suflet devine suma propriilor percepții[2], așadar, în urma îndrăgostirii, Luceafărul devine, secvențial în existența sa, trăire lumească[3]. Trăirea lumească, mai ales fundamentată pe pasiune, demonizează îngerii. A fi demonizat înseamnă a nu mai percepe ordinea. Trăirea lumească nu a fost consumată la nivel faptic, de aceea căderea nu se întîmplă nici ea. Ce rezultă? O conștiință angelică aflată încă în planul celest, dar nefuncțională. Situația sa sufletească ambiguă l-a suspendat prin hibridizare din orice condiție pură și din principiile operaționale ale acesteia, pînă cînd o decizie avea să fie luată. Așa cum strănutul poate anunța gripa, fără ca aceasta să ia neapărat amploare, la fel și neputința Luceafărului de a auzi muzica sferelor în drum spre Demiurg, de a se mai bucura de sublimul creației, este un simptom care sugerează decăderea ca potențialitate. În momentul luării unei hotărîri, convins fiind de inutilitatea implicării sentimentale, suspendarea esenței sale se rezolvă prin revenirea la vechea lui condiție, total nepervertită.

Astfel privite lucrurile, lumea continuă să fie armonică și cosmic-centralizată, numai că iubirea față de-o muritoare îl face pe Luceafăr să n-o mai vadă astfel, ca mostră din destinul în care se va complace dacă decizia decăderii va fi luată. Prin aceasta, nu negăm ideea Ioanei Em. Petrescu, referitoare la aderarea poetului la un nou model cosmologic, al lumilor tăcute care renasc din moarte, ci impunem un amendament: Cosmosul rămîne în

[2] Tocmai de aceea doctrina creştină și alte religii, în general, atunci cînd se referă la salvarea sufletului, prescriu legi referitoare la educația minții.

[3] Sugestive în acest sens sînt numeroasele sale apariții (pentru Cătălina, ca făptură privilegiată) care, în mod normal, se întîmplă cu atîta reticență. Acest lucru este ca și cum cineva ar abuza de funcția lui înaltă pentru a face favoruri unei persoane dragi.

continuare platonic. Doar personajele din perspectiva cărora se încheagă percepția lirică sînt înstrăinate și și-au pierdut organul receptării ordinii în lume, fie că este vorba de Luceafăr sau de conștiințe umanizate, ca în poezia ***Demonism***: „*O raclă mare-i lumea. Stelele-s cuie/Bătute-n ea și soarele-i fereastra/La temnița vieții. Prin el trece/Lumina frîntă numai dintr-o lume,/Unde în loc de aer e un aur,/Topit și transparent, mirositor*”.

Altfel spus, nu viziunea unui eu liric care reclamă lumea ca haos trebuie luată în seamă ca adevăr, ci spasmele lui ontologice. În poezia mai sus amintită, prin chiar începutul ei, se contrazice tot ceea ce acuză vocea poetului, anume hazardul, egoismul și firea punitivă a Demiurgului. Se admite că lumea divină este aurie. A noastră este adeseori asociată cromatic cu negrul. Este cazul și aici, prin metafora raclei și a morbidului. La mijloc nu poate fi decît imaginalul sau „*centura de smarald a lumii noastre*” (*Ibidem*: 69), a cărui culoare rezultă din contopirea negrului cu auriul. Așadar, o ordine, măcar structurală, există. Dar nici nu trebuie mai mult. „Ordinea nu e ordine adevărată dacă lasă loc, fie și pentru intervale minuscule, unor irumperi de haos. A spune că lumea e un amestec de ordine și haos, echivalează, de aceea, cu a spune că lumea e haos, pentru că existența unui episod haotic, oricît de redus, anulează ordinea globală care îl conține”, spune Pleșu. Reversul ar trebui să fie la fel de valabil pentru cineva care afirmă că lumea e haotică, dar care scapă un indiciu referitor la existența ordinii. Acest lucru ar însemna că de fapt totul are un rost, numai că nu reușim noi să vedem lucrurile ca atare, tocma din pricina suferinței și al egocentrismului pe care îl reclamăm drept componentă a conștiinței demiurgice.

Luceafărul – problema identității

Revenind la ***Luceafărul*** și la problema identității, între Cătălina, Cătălin și Luceafăr se poate stabili o relație triunghiulară, adică niște echivalențe psiho-mentale care funcționează la niveluri diferite ale spiritului.

Cătălina și Luceafărul: „S-a spus mereu că îngerii sînt «dublul» ceresc al omului. Sîntem mereu însoțiți de «modelul» nostru, de portretul nostru îmbunătățit. Și sîntem – sau, în orice caz, ar trebui să fim – într-un dialog permanent cu posibilul acestui portret. Lîngă fiecare «este», îngerul așază un «cum ar trebui să fie». El conjugă neobosit, la optativ, curgerea vieții noastre” (*Ibidem*).

Există motive să-l considerăm pe Luceafăr chiar îngerul păzitor al Cătălinei, adică dublul ei ceresc, alter – egoul ei ideal. De pildă, luceafărul este o stea unică, deosebită între altele, cît se poate de recognoscibilă, cumva nobilă în plan astral. Aceleași lucruri se pot spune despre Cătălina în lumea terestră: este fată de împărat, singură la părinți, se face chiar o analogie cu universul stelar, adică este la fel de specială și strălucitoare ca steaua sub pecetea căreia își duce viața. Găsim aici acea simetrie antitetică specifică premisei romantice de înfiripare a unei idile: două culmi sufletești a două lumi diferite, cu neputință de a-și găsi un punct comun pentru consumarea amorului. Cea mai previzibilă obiecție care se poate aduce acestei idei e aceea că Luceafărul este bărbat, pe cînd Cătălina e o fată, prin urmare nu se poate pune problema dublului ceresc, care ar fi trebuit la rîndu-i să fie femeie. Acest eventual contraargument cade, pentru că de fapt îngerii nu au sex. Imaginarea Luceafărului la genul masculin este o convenție, așa încît povestea de dragoste să se poată derula. În acest caz, decăderea Luceafărului nu l-ar damna numai pe el, ci și pe Cătălina, care ar rămîne fără călăuza ei spirituală, pervertită prin umanizare și adoptată fiind de fenomenalitate.

Cătălina și Cătălin: Înseși numele lor sînt o sugestie a identității, de această dată în plan lumesc, pe filiera feminin-masculin, fără vreo urmă de convenționalizare a unei realități spirituale, precum în situația precedentă, ci ca predestinare a unor suflete-pereche de a fi împreună. Aceeași simetrie a unor oameni deosebiți se arată aici la nivel social. Cătălina și Cătălin fac parte din lumi diferite, pentru că fata este de condiție nobilă, pe cînd el este un *băiat din flori și de pripas* și sînt uniți ca vîrfuri ale acelor universuri opuse prin personalitățile lor speciale. Cătălina este o *prea frumoasă fată* […] *și mîndră, arz-o focul*, iar Cătălin un *viclean copil de casă*, *îndrăzneț cu ochii*, pasional și cu inițiativă. În tabloul al patrulea, cei doi devin arhetipurile bărbatului-vînător și femeii-pradă.

Există ideea conform căreia în conștiința feminină se regăsește o dimensiune masculină și viceversa. Iar iubirea nu face decît să împreuneze individul cu o persoană de sex opus, care este expresia cît mai fidelă a acelei dimensiuni, în numele unei complementarități androginale. Nivelul la care ni se sugerează că unul este echivalentul celuilalt este cel al limbajului comun ca registru și ca propensiune spre flirt șăgalnic: „*Da' ce vrei, mări Cătălin?/Ia du-t' de-ți vezi de treabă.// - Ce voi? Aș vrea să nu mai stai/Pe gînduri totdeauna,/Să rîzi mai bine și să-mi dai/O gură, numai una*".

Prin urmare, s-ar putea spune că Luceafărul este dublul masculin ceresc al Cătălinei, iar Cătălin este dublul ei masculin terestru.

Luceafărul și Cătălin sînt, de asemenea, două dintre ipostazele eului eminescian, deci echivalența lor identitară care ține de o viziune extra-textuală se reflectă în dilema Cătălinei de a alege un singur aspect al multiplicității bărbatului dorit, genialitatea rece sau farmecul pasional al romanticului șăgalnic.

Așadar, între personaje se pot găsi echivalențe identitare atît ca variație auctorială pe baza unei matrici psiho-mentale comune, cît și din perspectiva alterității transcendente.

BIBLIOGRAFIE

Andrei Pleșu, 2003 – *Despre îngeri*, Editura Humanitas, Bucureşti.

Ioana Em. Petrescu, 2005, *Eminescu: modele cosmologice și viziune poetică*, Editura Paralela 45, Pitești.

Cartea lui Enoh, 2006, Traducere din etiopiană, note și comentarii: R. H. Charles, Editura Herald, Bucureşti.

SECŢIUNEA II

CRITICA CRITICII

SÎNZIANA ŞIPOŞ (Sibiu), **ZOE-LARISA BĂDOIU** (Braşov), **SVETLANA CATARAGA** (Sibiu), **CODRIN STEGARU** (Iaşi)

SÎNZIANA ŞIPOŞ
Anul II, Sibiu

Geografie exterioară *vs.* geografie interioară în oglinda criticii literare

De-a lungul timpului, s-a publicat un număr de volume consacrate geografiei literare. Ce înseamnă însă "geografie literară"? Iată o întrebare la care nu s-a oferit un răspuns foarte clar de către criticii lui Eminescu.

Lucrarea de faţă îşi propune să investigheze în ce măsură contribuie conceptul de "geografie literară" din critica eminesciană la o cunoaştere mai adecvată a mecanismelor creaţiei literare. O primă observaţie în acest sens este că exegeţii disociază constant două feluri de geografii: una exterioară, ce conţine locurile în care Eminescu s-a născut, a călătorit şi a trăit; şi una interioară, ca dimensiune a lumii ficţionale pe care o conţine opera literară. În consecinţă, îmi propun să studiez cît de concludentă este distincţia pe care o propun criticii între geografia exterioară şi cea interioară.

Criticul cel mai cunoscut care defineşte geografia literară este Cornel Ungureanu. Acesta relaţionează conceptul de „geografie literară" cu o desfiinţare a limitelor, o deschidere a graniţelor: „istoria literaturii române, cea scrisă după 1918 şi, mai ales, cea scrisă după 1948, propunea *închideri* – graniţe categorice, de prea multe ori insurmontabile. Nicio comparaţie cu scriitorii bulgari, iugoslavi, maghiari, polonezi nu anima pagina exegetului. Vom încerca, într-un şir de cărţi, a studia deschiderile pe care le realizează spaţiul românesc către aceste culturi. Şi, în acest timp al globalizării, felul în care scriitorul român exprimă spaţiul său matricial" (Ungureanu, 2002: 9-10). Însă în spatele acestor observații punctuale se ascunde un proiect mult mai amplu: „Geografia literaturii române vrea să recupereze imaginile pierdute, abandonate, creaţiile uitate ale unui timp important pentru cultură fără să solicite restaurările aberante ale utopiilor retrospective". (Ungureanu, 2003: 12).

Criticul se raportează în repetate rînduri la realităţile istorice ale locurilor cartografiate: „Anul 1848, cu întîlnirile revoluţionarilor din Muntenia şi Moldova, stimulează dialoguri despre o Europă nouă. Avram Iancu, A. I. Cuza, Bălcescu sau Alecsandri vor fi, pentru Eminescu, imagini ale gîndului şi ale faptei biruitoare." (Ungureanu, 2002: 14). Însă, dacă aceste

considerații despre geografia exterioară sînt incontestabile, de multe ori geografia interioară nu este localizabilă. Pe Eminescu, călătoriile par a-l dezlega de un loc anume, ca şi cînd spaţiul ar fi o închisoare pentru poet. „Pentru tînărul Eminescu spaţiul real devine mereu unul simbolic. E copleşit de istorie – de eroi de demult, de posibilităţi ale devenirii: de şanse şi de neşanse. Geografia eminesciană e, mai degrabă, una simbolică. Muntele, dealul, marea, insula pot fi desigur căutate sau recunoscute într-o geografie fidelă fiecăruia dintre noi.” (*Ibidem*: 24).

În consecință, stabilirea unei legături între spaţiul exterior şi cel interior în versuri din faza prestudenţească a poetului pare a fi uşor forţată. Prezența unui munte alb în anumite versuri stîrneşte o controversă: dacă acel munte poate să fie sau nu de origine indică. Criticul presupune, totuși, existența unei legături nemijlocite între cele doua geografii. Numai că, în finalul demonstrației, muntele e corelat cu o „geografie mitică” (*Ibidem*: 20), ce tinde să justifice mai multe ipoteze: „are dreptate Bogdan-Duică atunci cînd socoteşte muntele alb legat de cultura indică a tînărului Eminescu, dar are dreptate şi D. Murăraşu, cînd socoteşte muntele alb aparţinînd Daciei eminesciene.” (*Ibidem*: 20).

G. Călinescu realizează şi el o legătură nemijlocită între cele două tipuri de geografii. Dacă Ungureanu îl dezleagă pe Eminescu de un spaţiu anume, Călinescu consideră că Eminescu e legat de locul naşterii şi al copilăriei însă îl situează şi într-un orizont al veşnicelor peregrinări. Micile evadări încep din copiărie: „el bătea bucuros satele, lipsind uneori, spre supărarea părinţilor, cîte o săptămînă de acasă, căci pretutindenea în opera sa adie aerul de ţară. Adesea, izgonit de cicălelile lui Gh. Eminovici, se refugia pe vacanţă într-un bordei de ţăran, a cărui icoană îi rămăsese întipărită în minte.” (Călinescu, 1973). Observaţiile aduc o notă de incertitudine: a fost Eminescu legat de un anumit loc sau trebuie dezlegat de un spaţiu fix din cauza peregrinărilor?

E notată influenţa geografiei exterioare asupra operei. Deşi criticul vorbeşte şi despre mediul artificial din opera, accentul este pus mai degrabă pe cel natural: „Codrul, izvoarele, satul din vale intraseră aşa de mult în sufletul lui Eminescu, încît, fiind pe la Cernăuţi sau în altă parte, prin ţară, se socotea ‹‹în străinătate›› şi visa o căsuţă în satul lui natal” (*Ibidem*: 50). Abia după ce părăseşte spaţiul natal, Eminescu îl transformă în geografie interioară: poezia ***Din străinătate*** nu a fost compusă de Eminescu „după o şedere mai lungă în Cernăuţi sau acasă, căci în ea se tînguie că se afla printre

străini, departe de ‹‹a patriei dulci plaiuri››, trist în mijlocul unei lumi fără griji”. (*Ibidem*: 72).

După micile evadări din copilărie, Călinescu evidenţiază întîlnirea cu trupa de teatru Tardini-Vladicescu, care are o mare influenţă în determinarea spaţiilor prin care călătoreşte Eminescu: „Odată cu plecarea actorilor români din Cernăuţi dispare şi Eminescu.” (*Ibidem*: 72). Dacă putem vorbi de o legătură puternică între poet şi spaţiul geografic natal atunci identificăm şi o legătură între spaţiile străbătute şi poet. Existenţa legăturii între geografia exterioară şi operă este accentuată: „Acuma trebuie să fi încolţit întîiele îndemnuri lirice în sufletul lui Eminescu şi, de altfel, mărturisise colegilor că scrisese poezii şi o piesă de teatru, fără ca totuşi să vrea să le arate.” (*Ibidem:* 71). Deducem din afirmaţia lui Călinescu că pe lîngă spaţiul exterior opera lui Eminescu a fost influenţată în mod cert şi de cultură.

O nouă plecare a lui Eminescu este evidenţiată de G. Călinescu: „hotărî să plece, cu învoirea părinţilor [...] la Blaj. [...] Plecînd la drumuri necunoscute, inima îi fu cuprinsă de părerea de rău de a părăsi această Bucovină înverzită, Cernăuţii în care trăise atîţia ani, Prutul şi Toloaca, Volksgartenul şi casa inederata a lui Pumnul, [...] Într-un avînt de înduioşare, compuse, în chip de adio, poezia ***La Bucovina***. (*Ibidem*: 83). Criticul realizează indirect legătura dintre geografia exterioară şi cea interioară. Decantat prin conştiinţa poetului, spaţiul exterior se transformă în spaţiu interior. Un alt exemplu îl găsim la Zoe Dumitrescu-Buşulenga: „contempla ‹‹scumpul oraş al sfîntului imperiu roman de naţie germană››, cum numea el o dată Berlinul, într-o scrisoare către Maiorescu.” (Dumitrescu-Buşulenga, 1989: 11). Transformarea geografiei exterioare în geografie interioară de către Călinescu este realizată datorită faptului că nu se poate stabili o relaţie de condiţionare directă între spaţiul operei şi poet ci o relaţie mediată. Spaţiul nu-l influenţează pe omul Eminescu ci pe poet.

G. Călinescu evidenţiază legătura între geografia exterioară şi operă citînd notiţele lui Eminescu despre drumul parcurs spre Blaj. E evident că geografia interioară este în legătură directă cu cea exterioară deşi în unele cazuri criticul recunoaşte că spaţiul exterior devine doar printr-o transformare spaţiu interior: „Eminescu pare un bun cunoscător al Bucovinei, pe care o va mai încălca şi în alte împrejurări. Într-o încercare de nuvelă, ne descrie, nu-i vorbă, într-un fel prea generic şi fantastic, Suceava.” (Călinescu, 1973: 16). Dacă e adevărat că spaţiul exterior este decantat prin

imaginaţia scriitorului, devenind astfel spaţiu interior, trebuie să recunoaştem şi că nu întotdeauna geografia interioară corespunde cu cea exterioară.

Criticul mărturiseşte la un moment dat că nu poate localiza traiectoria urmată de Eminescu: „Pe unde s-a coborît tînărul din Ardeal şi cîtă vreme a drumeţit, rămîne încă nelămurit. Fie că s-a abătut pe la Ipoteşti, fie că nu, e mai puţin probabil că a trecut prin Cheile Bicazului şi mai posibil să fi trecut prin Vatra-Dornei, pe valea Bistriţei, dar mai ales a Dornei.” (*Ibidem*: 86). Putem afla locurile pe care poetul le-a străbătut prin citirea operei sale? Geografia interioară poate duce la reconstituirea celei exterioare. Dar care sînt criteriile de care ţinem cont în stabilirea verosimilităţii informaţiilor? Credem că e riscantă încercarea de a reconstitui în acest fel geografia exterioară.

Călinescu evidenţiază efectul benefic pe care-l avea spaţiul asupra stării sale de spirit: „Cu el (Filimon Ilea) Eminescu se preumbla de-a lungul Tîrnavei, discutînd cu gravitate juvenilă asupra acelor banale, eterne probleme ale vieţii, puse într-un chip romantic şi declamatoriu, ca Dumnezeirea, Fiinţa, Adevărul, probleme cu atît mai tulburătoare cu cît, proaspeţi filozofi, tinerii nu le înţelegeau decît într-un mod cu totul superficial şi erau ei înşişi bîntuiţi de întîiele adversităţi ale soartei, Mihai îndeosebi întristat poate de moartea iubitei.” (*Ibidem*: 91). Aşadar, natura era mediul care-l îmbia la reflectare.

Legătura cu spaţiul exterior este evidenţiată căci G. Călinescu susţine că „Eminescu şi-a glorificat în repetate rînduri sofaua roşie, masa de brad, cum a cîntat codrul sau teii de la Ipoteşti, socotindu-le nu cadru estetic, ci manifestaţiuni ale naturii vii, gîndind poate, în vreme ce sta cu coatele pe masă, la crengile drepte şi verzi ale brazilor din pădure şi simţind în canapea mirosul de otavă şi scîrţîitul greierilor din cîmpurile îndepărtate”. (*Ibidem*: 119).

Această afirmaţie este bazată pe un fragment din ***Geniu pustiu***. Însă ne întrebăm dacă într-adevăr această legatură creată între operă şi realitate este concludenta. Credem că această integrare în natură a obiectelor de mobilier este realizată doar în operă şi astfel afirmaţia lui Călinescu devine exagerată.

Criticul observă că limba cu care Eminescu credea că trebuie scrisă o operă este asociată cu natura: „Eminescu simţea, ca poet adevărat, că nu e cu putinţă o literatură temeinică fără o limbă flexibilă şi autentică şi-şi mai dădea iaraşi seama că limba literară nu putea fi nici dialectală, dar nici lipsită

de seva pămîntului.” (*Ibidem:* 151). Deducem din spusele lui Călinescu că limba română stă la baza scrierilor eminesciene.

În altă abordare a geografiei interioare făcută de Zoe Dumitrescu-Buşulenga, exegeta afirma: „Aparent si motivul vîrstei de aur şi acela al insulei şi acela al codrului [...] fac parte din aceeaşi tipologie romantică. În realitate, motivele acestea vin de mult mai departe, din străvechile înţelepciuni tradiţionale, de la noi sau din îndepărtate arii de cultură, înrudite cu a noastră.” (Dumitrescu Buşulenga, 1989: 178). Scriitoarea intră în nişte tipare impuse de nişte tendinţe ale epocii care îl avea în centru pe Eminescu, geniul naţional.

O idee cel puţin la fel de interesantă este transcenderea noţiunii de spaţiu. Explicată altfel de Călinescu, transcenderea spaţiului devine o cădere a minţii „într-un fel de extaz abstract” (Călinescu, 1973: 119). Eminescu reuşea să depăşească geografia exterioară, de aici venind după spusele criticului un „sentiment de deces, într-un interior putred, de înstrăinare în prezent”. (*Ibidem*: 119). Observaţia devine deplasată căci nu credem că Eminescu copilul reuşeşte să transceandă spaţiul. În plus găsim şi o contradicţie căci însuşi Călinescu afirmă că nu trebuie să vedem nimic miraculos în copilăria poetului. Eminescu trăia „ca un ţăran”. (*Ibidem*: 15).

Zoe Dumitrescu-Buşulenga crede asemenea lui G. Călinescu în uniunea strînsă a poetului cu spaţiul exterior natal: „Eminescu a dorit, în chip deliberat, şi a izbutit o fuziune unică în felul ei cu timpul şi spaţiul românesc.” (Dumitrescu-Buşulenga, 1989: 7). Spaţiul exterior este descris de exegetă într-un fel general ce tinde mai degrabă spre exagerare: „Este un tărîm al frumuseţii blînde, blajine, al unei naturi tainice şi prietenoase care-şi desfăşoară nesfîrşita viaţă într-o netulburată armonie”. (*Ibidem*: 7).

Pădurii îi este atribuit un rol de iniţiere: Ea „a fost spaţiul predilect al acestei vîrste, omologat mai tîrziu de către gînditor şi artist cu toposul vîrstei de aur, cu toposul paradisiac. Loc de învaţătură ascunsă, de cunoaştere, de epifanii misterioase care l-au pus pe copil în prezenţa unor puteri şi adevăruri nebănuite, pădurea a avut însemnătatea şi efectul unei iniţieri într-o anume percepere a cosmosului, integrînd dincolo-ul şi aici-ul, planuri de obicei diferite şi separate, într-o viziune uimitor de unitară, obţinută de puţini aleşi, îndeobşte pe alte căi şi în deplină maturitate.” (*Ibidem*: 9).

Credem că această descriere e exagerată din dorinţa exegetei de a explica înclinaţia poetului spre acest spaţiu exterior. E adevărat că pădurea a jucat un rol important în opera poetului după cum şi scriitoarea va afirma: „La marginea apelor i-a fost legănată [...] comuniunea cu natura tainică devenind unul din canalele cunoaşterii de tip integrator ca şi una din componentele

esenţiale foarte timpuriu manifestată a structurii adînci a poetului modern." (*Ibidem*: 11), însă atribuirea unor forţe atît de puternice încît să-i ofere poetului o viziune care de obicei este căpătată la maturitate ni se pare uşor foţată. E adevărat că Eminescu a simţit impulsul transmis de natură, însă acest impuls nu ar fi putut fi redat în operă fără prelucrare culturală.

În fine, vorbind de raportul dintre geografie exterioară şi interioară aflăm la Zoe Dumitrescu-Buşulenga în ***Povestea magului călător în stele*** că geografia e un duşman: „tînărul suie prin munţii abrupţi către mag prin vijelii dezlănţuite, printre fulgere şi grindini." (*Ibidem*: 184). În acest caz, geografia exterioară nu poate fi identificată în text ca geografie interioară, căci spaţiul nu a fost considerat de către critici ca fiind un inamic al poetului.

Ioana Em. Petrescu tratează şi ea geografia interioară în ***Privesc oraşul – furnicar*** „Spaţiul citadin e un spaţiu al uitării timpului şi existenţa socială e un ceremonial al „trecerii", minuţios organizat, menit să despovăreze conştiinţa de sentimentul timpului." (Em. Petrescu, 2000: 115). Geografia interioară citadină este privită ca o modalitate de transgresare a timpului.

În concluzie, provocarea aruncată de acest proiect işi are riscurile ei: realizarea unei distincţii între geografia exterioară şi geografia interioară se face diferit de către fiecare critic. Cornel Ungureanu realizează o activitate intensă de istoric literar şi tinde spre o critică de model determinist. Zoe Dumitrescu-Buşulenga işi orientează interpretările spre folclor, iar G. Călinescu face o abordare din perspectivă romantică.

BIBLIOGRAFIE

G. Călinescu, 1973, *Viaţa lui Eminescu*, Editura Eminescu, Bucureşti.

Zoe Dumitrescu-Buşulenga, 1989, *Eminescu Viaţa Opera Cultura*, Editura Bucureşti.

Ioana Em. Petrescu, 2000, *Eminescu Modele cosmologice şi viziune poetică*, Editura Universal Dalsi, Bucureşti.

Cornel Ungureanu, 2002, *Geografie literară,* Editura Universitaţii de Vest, Timişoara.

Cornel Ungureanu, 2005, *Geografia literaturii române, azi, vol. 4 – Banatul,* Editura Paralela 45, Piteşti.

Cornel Ungureanu, 2003, *Geografia literaturii române, azi, vol. I Muntenia,* Editura Paralela 45, Piteşti.

ZOE-LARISA BĂDOIU
Anul II, Braşov

Odă în metru eminescian

Lucrarea de faţă este un studiu critic asupra exegezelor formulate în jurul uneia dintre cele mai importante arte poetice eminesciene, ***Odă în metru antic***. Aspectele asupra cărora ne vom opri în rîndurile ce urmează, nu se raportează la imaginile artistice care alcătuiesc poemul, ci vom dezbate o categorie aparte de elemente, mizînd pe interferenţa clasic – romantic – modern.

În analiza noastră vom trata comparatist exegezele a şase critici literari: Tudor Vianu, George Călinescu, Laurenţiu Ulici, Ioana Em. Petrescu, Caius Dobrescu şi Nicolae Manolescu, încercînd astfel să delimităm punctele de incidenţă în studiul ***Odei***. Vom observa în desfăşurarea lucrării noastre nu doar focalizările comune, dar mai ales diferenţele de interpretare ale aceloraşi elemente. Vom puncta în lucrarea noastră trei direcţii din critica literară, avînd în vedere atît extremele, abordări critice care se rezumă la o privire de suprafaţă a ***Odei,*** cît şi perspective de adîncime, ce consideră ***Oda*** o sinteză a întregii opere eminesciene. Calea de mijloc este reprezentată de o critică de tip fenomenologic, comprehensivă, care în vedere structura simbolică a mesajului poetic.

Poemul ***Odă în metru antic*** demonstrează în catrenele sale mai mult decît o simplă temă care ar putea marca deschiderea spre modernitate, anume trecerea de la elogierea unei figuri eroice la condiţia omului aflat în faţa destinului. Textul a fost analizat din mai multe puncte de vedere, însă acestea se întîlnesc în formele de construcţie elaborate, între care vom include şi „împerecherea de cuvinte” (Vianu, 2009: 54), şi concentrarea esenţei operei citate în primul stih, care pare să rezoneze cel mai bine cu statutul poetului în societate. Acest ultim aspect este subliniat de Laurenţiu Ulici: „Versul care-mi vine cel mai ades şi întîiul în minte, cînd e vorba de Eminescu, acesta e. Memoria emoţională pe acesta îl alege ca şi cum ar simţi în el furia disperată a răzvrătitului pe sine, suprapunîndu-se calmului melancolic al unuia ce a descoperit tainele lumii şi ştie că va fi pedepsit pentru asta.” (Ulici, 1971: 117). Este starea omului ce a decodat prin experienţele proprii, tainele lumii,

rezultat al frămîntărilor interioare, dar care se răzvrăteşte în faţa cunoaşterii. Observăm o scindare a psihicului eului între cei doi poli care se diluează şi generează o perpetuă angoasă, ce-l salvează într-un final din lume. Notăm şi o schimbare a registrului de evaziune specific romantismului şi mutarea înspre unul modernist în care omul vulnerabil se află în faţa destinului său, în încercarea de a-şi înţelege locul în lume.

Problematica din jurul ***Odei*** se manifestă în diversele lecturi ale poemului şi numeroasele posibilităţi de interpretare. Se observă în critica avută în vedere, un interes sporit asupra primului vers, explicat ca o cheie de decriptare a întregului poem. Unul dintre motivele pentru revenirea continuă a versului-cadru vine din pendularea poetului între experienţa interioară şi cea exterioară, dintre tensiunea gradată ascendent şi salvarea prin conştientizarea imanenţei morţii. Empatia cu aceste stări a suferit însă modificări de ordin cultural, contextual şi ideologic, fiecare generaţie de critici raportîndu-se la noile filosofii ale epocii.

„Nu credeam să-nvăţ a muri vreodată" absoarbe în sine ideea unei dihotomii între „eternitatea spiritului şi nimicia lui" (Ulici, 1971:118). Versul devine astfel o constatare tristă a unui inevitabil şi-l cataloghează drept un ultim strigăt, o ultimă revoltă în faţa acceptării: „Tonul gîndului său e uşor melancolic, întrucît gîndul însuşi pare că porneşte de la constatarea unei nedorite, necrezute, dar probabile întîmplări. A-ţi pune problema morţii sub această formă înseamnă, de fapt, a renunţa să mai crezi şi a-ţi face din suferinţă o vocaţie" (Ibidem). Astfel suferinţa poetului se rezumă la resemnarea în faţa ideii de moarte tocmai pentru a-i conferi statutul de martir al propriilor nelinişti. Autodistrugerea vine ca o împăcare, urmare a trăirilor angoasante în raport cu existenţa, o revoltă ce poate fi inclusă în rîndul celor de tip romantic. Suferinţa la Eminescu tinde către perfecţiune, o perfecţiune a redării acumulărilor negative ce l-au subjugat şi pe care o putem explica prin deschiderea către modernism.

La polul opus, în unele exegeze, apropierea morţii şi conştientizarea ei reprezintă un pas extrem de important în definirea condiţiei umane şi nu o simplă resemnare. Tudor Vianu remarcă o formă de armonie a fiinţei cu universul căruia îi aparţine: „Chinul unei voinţe de-a pururi îndreptată către tot ce este cu neputinţă de ajuns nu se poate linişti decît în moarte. De aceea înalţă poetul glasul limpede al ***Odei*** sale pentru a lăuda apropierea morţii ca o întoarcere a omului către sine din rătăcirile în încordările absurde ale dorului" (Vianu, 2009: 62). Dorinţa de absolutizare, de atingere a unor spaţii

doar imaginate de poet se poate salva doar prin moarte, simbol al reîntregirii imanentului cu transcedentul, a ideilor profane cu cele pure. Căutarea perpetuă a formei perfecte şi deziluzia negăsirii ei dizolvă spiritul creator. Ideea recuperării unui echilibru originar, anticipată de Mihai Eminescu se va regăsi mai tîrziu în lirica modernă.

Dar acest vers concentrează în sine şi modificările importante suferite de poem de-a lungul celor „aproximativ nouă ani de elaborare” (Em. Petrescu, 1994: 87). Pe de-o parte vom nota schimbarea temei. Dedicat iniţial liderului francez Napoleon Bonaparte: „*Ai murit tu ?/ Lumea şi astăzi n-o crede*”, poemul se asociază ulterior imaginii omului vulnerabil în faţa morţii, care nu are parte de o iniţiere şi este surprins de efemeritatea condiţiei sale: „*Nu credeam să-nvăţ a muri vreodată.*” Pe de altă parte, imperativul din prima variantă a textului liric evoluează spre cumularea elementelor de odă cu cele de elegie, aşa cum notează Ioana Em. Petrescu. Melancolia indusă prin alăturarea a trei forme verbale ce exprimă posibilitatea – imperfect, conjunctiv şi infinitiv – nu face altceva decît să accentueze ipostaza omului de geniu devenit muritor, de care nu se poate salva decît prin creaţia poetică, astfel încît, ***Odă în metru antic, „***devine în varianta finală, o rugăciune de mîntuire a celui care nu mai păstrează nici o caracteristică romantică de erou sau de poet, a celui care reprezintă, pur şi simplu o imagine, prin nimic excepţională a condiţiei umane” (*Ibidem*: 199). Criticul observă în această reducere la condiţia umană o evoluţie a liricii eminesciene către esenţial prin depăşirea limitelor romantice.

O viziune diferită asupra primului vers şi asupra poemului ca întreg, o au G. Călinescu şi Nicolae Manolescu. Cel dintîi consideră tonul ***Odei*** ca mascînd sentimentele conştientizării unui inevitabil prin indiferenţă, din cauza versificaţiei clasice: „Enigma acestei poezii reci, hieratice, e ascunsă în solemnitate şi gnomism, în acele sfere de ceaţă care înconjoară marile definiţii gratuite. ***Odă în metru antic*** are încă noţiuni de sentimente, declamate însă cu mîndră indiferenţă” (Călinescu, 1985: 87). Chiar dacă sentimentele poetului sînt ascunse sub masca „singurătăţii” şi „suferinţei”, poemul devine sobru în liniile unei ode funerare. Tonul nostalgic în care e scris poemul denotă mai degrabă o atitudine umilă, ca o resemnare şi acceptare tacită a morţii şi nu o „indiferenţă” după cum afirmă criticul. Eului poetic nu îi este indiferentă salvarea prin moarte, ci dimpotrivă este cerută: „*Pîn' în fund beui voluptatea morţii/Ne'ndurătoare*.”

Nicolae Manolescu, avînd în urmă o suprasolicitare a geniului eminescian în istoria exegezelor, este mult mai radical în etichetarea poemului dezbătut, pe care îl numeşte un „caz interesant” (Manolescu, 2008: 390). Criticul îşi începe discursul prin referirea la diversele interpretări care situează ***Odă în metru antic*** în rîndul scrierilor emblematice pentru Eminescu, deşi nu excelează în termeni stilistici. Continuă argumentaţia nuanţînd ideea unui altfel de Eminescu, dar care nu se relevă în textul liric abordat: „Nu s-a observat niciodată că, în lipsa rimei, aici sau în alte cîteva poezii, Eminescu nu este Eminescu. Cu toată frumuseţea abstractă a confesiunii, versurile par traduse” (*Ibidem*). Observaţia lui Nicolae Manolescu nu este susţinută decît prin negaţii sau cuvinte care exprimă absenţa a ceva: „poezia de concepte goale”, „absenţa rimei”, „impresia de impersonalitate” (*Ibidem*). Criticul argumentează prin asemănarea textului cu unul contrafăcut. Observaţiile formulate se reduc la nivelul formal, fără însă a se încerca o privire în discursul liric.

Viziunile diferă, dar totodată se completeză reciproc prin vocile criticilor Laurenţiu Ulici şi Caius Dobrescu. Cel dintîi afirmă că prin ***Odă în metru antic,*** Mihai Eminescu se sustrage obişnuinţei prin negarea ei, continuînd într-o anumită măsură ideea de egocentrism şi trufie exprimată de G. Călinescu. Refuzînd starea de comun, banal şi suprasaturaţie, poetul, incapabil de a i se opune, alege refuzul prin denunţare: „Aşa citit versul prim („*Pururi tînăr înfăşurat în manta-mi*”) – ca expresie a voinţei de neobişnuire – melancolia lasă locul unui sentiment egolatru foarte activ, înconjurînd figura poetului cu o aură de măreţie, şi ea romantică” (Ulici, 1971: 119). Este esenţial să notăm aici opţiunea pentru măreţie, extraordinar, specifică scrierilor romantice.

Adverbul „pururi”, care pentru Laurentiu Ulici are valoarea unei laturi egocentrice a creatorului, este denunţat de Caius Dobrescu, ce observă o eternizare a suferinţei, prin apelul la figurile mitologice invocate: „Imaginile suferinţei devin de-o atrocitate paroxistică, neatinsă în ***Luceafărul*** şi, de altfel, unice, probabil, în întreaga creaţie eminesciană. Imaginea este aceea a unei torturi perpetuate nedefinit („jalnic ard de viu”), fiindcă Nessus a fost de la început condamnat să se chinuiască fără a muri, iar Hercule, ca semizeu, este nemuritor” (Dobrescu, 2004: 100). Viziunea ce reiese din acest pasaj cea a inovării în plan simbolic, prin evocarea figurilor mitologice, exprimate clar în opoziţie cu cele prezentate în contextul lui Călinescu şi Manolescu.

Din punct de vedere lingvistic, remarcabilă este asocierea de cuvinte, în contextul conceptului de durere. Ideea oximoronică de suferinţă percepută ca voluptate este regasită în opera mai multor poeţi romantici de-a lungul timpului, aşa cum observa Tudor Vianu, accentuînd în acest mod universalitatea poetului. Acelaşi critic notează asocierea cuvintelor ca fiind una semnificativă dată nuanţării ei în manieră autohtonă. În acest sens, Tudor Vianu face referire la nostalgia ce se explică în lirica românească populară prin substantivul „dor”: „*Farmecul dureros* al poeziei eminesciene este, aşadar, nu numai o categorie sentimentală romantică, dar şi „dorul” poeziei populare. (...) Eminescu adînceşte şi interpretează „dorul popular” într-un fel care-i aparţine” (Vianu, 2009: 59) şi care exprimă „emoţia centrală şi revelatoare a poeziei eminesciene” (Ibidem, 54). Substantivul „dor” – intraductibil, dar aproximat imperfect în alte culturi – capătă în poezia ***Odă în metru antic*** valoarea de simbol central al liricii emiensciene, mai mult decît atît simbol al armoniei.

Explorînd ideea inovaţiei limbajului la Eminescu şi al opţiunilor lingvistice, vom nota afirmaţia lui Laurenţiu Ulici care s-a focalizat pe o asociere sintactică a cuvintelor. Criticul accentuează îndoiala şi refuzul apelînd la sintagme şi cuvinte simple: „*Vreodată*, adverbul acesta uimitor de comun, ia proporţiile unui timp magic, evocator şi invocator, evocat şi invocat, după cum relaţia se face cu un verb (*să-nvăţ*) sau cu celălalt posibil (*a muri*). Dar *a învăţa* e incompatibil cu *a muri*: indeterminarea adverbului contrazice pe rînd timpul extins al unuia şi timpul-clipă al celuilalt. Rămîne aceeaşi dublă impresie a Îndoielii şi Refuzului” (Ulici, 1971: 120). „Timpul magic” despre vorbeşte criticul se poate transpune în termeni romantici prin evaziunea în universuri compensative.

Diferenţele în receptare au apărut în critica literară şi în ceea ce priveşte nota ambiguă a poemului. Pentru Ulici, ambiguitatea derivă atît din discursul liric, aşa cum am menţionat anterior, cît şi din forma textului. În susţinerea acestui argument, relevante sînt elementele mitologice invocate prin care poetul ar vrea să se salveze, însă cerul – spaţiu al eliberării şi transcedentului – este văzut ca fiind „închis şi nemişcat” (*Ibidem*: 119). Poetul caută desăvîrşirea în sacru, simbolizat prin cerul eliberator, dar acceptă moartea ca modalitate de recuperare a originarului: „*(...) pe mine/Mie redă-mă!*”. De aici şi ambiguitatea – dorinţa, afirmarea dorinţei şi compromisul pentru dorinţă. Angoasa reprezintă pentru poet axis mundi-ul către sacru prin experienţa cathartică.

Continuînd analiza stratului mitologic, Caius Dobrescu, mută planul ambiguităţii asupra structurii simbolice, nuanţînd-o, argumentînd prin incompatibilitatea dintre atitudinea stoică evocată şi imaginea Păsării Phoenix: „Această ambiguitate este importantă, fiindcă şi structura simbolică a poemului conţine un element care distonează cu interpretarea apolinică şi stoică: *Pe-al meu propriu rug mă topesc în flăcări.../ Pot să mai renviu luminos din el ca / Pasărea Phoenix ?* Simbolul acestei magice păsări care arde pentru a renaşte nu trimite la detaşarea stoică faţă de pasiuni, ci la ideea că acestea pot fi depăşite numai dacă sînt consumate pînă la capăt – o idee pe care Nietzsche ar fi numit-o dionisiacă" (Dobrescu, 2004: 101). Renaşterea prin foc reprezintă de fapt o prelungire a pasiunii consumată pînă la capăt, în toată carnalitatea ei.

Ultima etapă în analiza noastră o constituie preferinţa versificaţiei clasice în detrimentul uneia romantice. În acest punct vom expune interpretările oferite de către Tudor Vianu, George Călinescu şi Ioana Em. Petrescu, încercînd astfel să surprindem o interferenţă a clasicului şi măsura în care această poate fi privită ca efect sonor, erudiţie, inovaţie sau exprimare a unei atitudini.

Tudor Vianu priveşte alegerea *metrului antic* din perspectiva unei armonii interne. Aşadar nu forma este cea care reprezintă în totalitate poezia, ci conţinutul ei, sensibilitatea care transpare: „Armonia internă, despre care e vorba aci, deşi este un fenomen muzical, nu este un simplu fenomen sonor. Numai cine socoteşte că muzica este o îmbinare de sonorităţi poate crede că problema pe care armonia eminesciană o pune poate fi rezolvată printr-o analiză a accentelor (...). O astfel de procedare presupune o reprezentare nu numai simplistă, dar direct greşită despre natura muzicii" (Vianu, 2009: 93).

G. Călinescu observă în preferinţa versificaţiei safice o oglindire a unui studiu îndelungat al clasicilor: „Studiul clasicilor a avut ca urmare mai mult decît cunoscuta ***Odă (în metru antic)*** şi hexametrele din ***Mitologicale***. Eminescu alcătuieşte, într-un chip cam nebunesc, strofe noi" (Călinescu, 1985: 310). Ideea studiului clasicilor ar fi un motiv întemeiat în această opţiune este întîlnită şi la Caius Dobrescu, acesta nuanţînd-o înspre dorinţa lui Eminescu de a afişa o atitudine stoică.

Enunţul călinescian este însă combătut de Ioana Em. Petrescu. Criticul aduce o concepţie nouă subliniind importanţa alegerii strofei de factură clasică, argumentînd prin aceasta teza de universalitate a poetului, racordul dintre poemul ***Odă în metru antic*** şi lirica europeană, dar şi a unei

evoluţii în gîndire: „această tendinţă spre rigoare logică a limbajului va deveni la Eminescu o nostalgie a limbajului universal. (...) poate marca simbolic evoluţia unei gîndiri ce se substituie gîndirii divine, creatoare de zei şi de istorie” (Em. Petrescu, 1994: 197-198).

După cum s-a putut observa, de-a lungul timpului critica formulată a căpătat valenţe interşanjabile, punctele de incidenţă în mod natural neregăsindu-se decît în plan conceptual. Deşi s-a încercat o supraapreciere a poemului ***Odă în metru antic***, s-au emis judecăţi de valoare conform cărora textul este unul rescris, tradus imperfect şi golit de conţinut.

Ne aflăm în faţa unui extremism supradimensionat în receptarea operei neargumentat îndeajuns de unii critici, premisele acestei abordări fiind uneori forţate. Calea de mijloc aleasă de Tudor Vianu şi Caius Dobrescu constituie o apropriere parţială a mesajului poetic, spre deosebire de exagerările celorlalte critici avute în vedere.

Cu toate acestea poemul nu demonstrează neapărat universalitatea lui Mihai Eminescu, ci mai degrabă o dovadă a maturităţii poetice, o inovaţie a limbajului şi o complexitate istorico-literară îmbinînd austeritatea formei clasice, trecînd prin armonia contrariilor de tip romantic şi atingînd tangenţial revolta şi drama tristeții metafizice moderne.

BIBLIOGRAFIE

G. Călinescu, 1985, *Opera lui Mihai Eminescu,* volumul IV, Editura Minerva, Bucureşti.
Caius Dobrescu, 2004, *Mihai Eminescu – Monografie,* Editura Aula, Braşov.
Nicolae Manolescu, 2008, *Istoria critică a literaturii române, cinci secole de literatură*, Editura Paralela 45, Piteşti.
Ioana Em. Petrescu, 1994, *Mihai Eminescu – poet tragic*, Editura Junimea, Iaşi.
Laurenţiu Ulici, 1971, *Recurs,* Editura Cartea Românească, Bucureşti.
Tudor Vianu, 2009, *Poezia lui Eminescu* (1939), în *Tudor Vianu despre Eminescu*, Ediţie alcătuită de Vasile Lungu, Editura Minerva, Bucureşti.

SVETLANA CATARAGA
Anul II, Sibiu

Probleme ale ediţiilor Eminescu. Soluţia lui Dumitru Irimia

Eminescu ocupă un loc aparte în literatura română şi prin editarea operei sale. Deşi avea unele planuri, poetul nu publică nici un volum din creaţia sa de amploare. Scriitorii şi cercetătorii avizaţi vor face această muncă, iar ca urmare opera eminesciană va cunoaşte numeroase ediţii.

Ni se pare interesant să urmărim observaţiile care se fac asupra acestora şi să aducem unele soluţii problemelor care apar de la o ediţie la alta în ceea ce priveşte nivelul fonetic şi semantic al limbajului eminescian. Lucrarea de faţă îşi propune să cerceteze unele probleme care apar în transcrierea textelor eminesciene şi care dau naştere unor discuţii controversate, precum şi unele soluţii date de Dumitru Irimia acestei chestiuni.

Cel dintîi editor al lui M. Eminescu este Titu Maiorescu, care tipăreşte volumul *Poesii* la sfîrşitul lui decembrie 1883, „în lipsa poetului din ţară”. Volumul realizat de Titu Maiorescu a constituit obiectul unor ample discuţii. D. Vatamaniuc îl apreciază ca volumul care „a impus poezia lui Eminescu în conştiinţa publică din ţara noastră şi de a fi falicitat traducerile în limbi străine”(*cf.* Vatamaniuc, 1993), în timp ce P. Creţia consideră că editorul nu este doar antologatorul culegerii dar şi arhitectul ei: „felul în care urmează poeziile lui Eminescu în această primă adunare a lor într-un volum este opera exclusivă a lui Maiorescu” (*cf.* Creţia, 1998). N. Georgescu îi reproşează un șir de erori care s-au strecurat în textele poetului: „Volumul are numărate cu acribie, mai mult de o mie de greșeli de tipar, de ortografie de lecțiune, pentru cele 304 de pagini, din punct de vedere filologic este o babilonie editorială” (*cf.* Georgescu, 2002). Cu toate acestea este cert faptul ca mai toate ediţiile ulterioare au avut ca model ediţia lui Maiorescu. Începută de critic, editarea operei lui M. Eminescu continuă cu volumul tipărit de Morţun la Iaşi, intitulat *Proză şi versuri* în 1890. El face un pas în plus faţă de ediţia lui Maiorescu, în sensul că încearcă să recupereze poeziile scăpate din ediţiile criticului. Gr. G. Păucescu tipăreşte în *Culegere de articole*, din 1891, o parte din editorialele publicate de Eminescu în *Timpu*l, între anii 1880-1881. După ce manuscrisele poetului au fost predate de

Maiorescu Academiei Române , a început realizarea de ediţii în care au fost cuprinse texte necunoscute pană în acel moment. Întocmesc ediţii selective ale operei eminesciene Lucian Blaga, Ion Pillat, G. Bogdan– Duică, E. Lovinescu, G.Ibrăileanu, Constantin Botez, G. Călinescu, N. Iorga. Un deosebit interes pentru difuzarea integrală a operei poetului prezintă ediţia naţională *Opere* începută de Perpessicius în 1939. Aceasta „năzuieşte să ducă la bun sfîrşit împlinirea acelui corpus eminescian, la care şi memoria poetului şi obligaţiile culturii contemporane, şi năzuinţele ani de ani amînate, au deopotrivă dreptul" (*cf*. Eminescu,1939). Perpessicius editează în 24 de ani 6 volume; în urma muncii îndelungate la descifrarea manuscriselor îşi pierde vederea, iar succesorul lui este Al. Oprea, director al Muzeului Literaturii Române. Acesta formează un colectiv foarte restrîns, tipăreşte în 11 ani 9 volume şi pregăteşte pentru tipar şi ultimul volum cu care se încheie ediţia integrală a operei eminesciene. Ediţia cuprinde toate textele lui Eminescu, atît cele publicate de poet cît şi cele rămase în manuscrise, fiind o ediţie bogată în informaţii.

Din colectivul care va continua ediţia lui Perpessicius face parte şi Petru Creția. Criticul e de părere că ediţia lui Perpessicius ar fi greoaie din punctul de vedere al structurii şi al metodei de organizare: „ Secţiunea *Note şi comentarii* aferentă fiecărei secţiuni este un complex alcătuit din date istorico-literare, din nu puţine excursuri şi divagaţii, din citarea unor texte de epocă, din sinopse ale manuscriselor, variante de redactare, ale poeziilor publicate compact în fruntea celor trei secţiuni, departe de variantele lor, versiuni succesive, fiecare cu propriul ei aparat de redactare" (*cf*. Creţia, 1998). Trebuie observată însă tendința editorului de a-l ghida pe cititor, tendință care nu poate fi realizată decît punînd alături de textele autentice variante, note de subsol care dau mai multe detalii. Ediţia lui D. Murărașu nu o reia pe a lui Perpessicius, însă se reproduc uneori variante, pentru a evidenţia valori artistice. Acesta afirmă că „în postumele lui Eminescu , publicate de editori după manuscrise, lipsesc uneori cuvinte din versuri. Perpessicius a completat aceste lipsuri, intuind cuvîntul care întregea în mod firesc versul. Se întîmplă însă uneori ca şi în acestea să se fi strecurat erori, pe care alte versiuni ne ajută să le îndepărtăm. Astfel *Ah cerutăm de la zodii* poezie transcrisă în ms. 2262, f146v. cuprinde versul trei într-o formă greşită gramatical „*dulcii sînului tău rodii*"; forma corectă se găseşte în acelaşi manuscris: „*Dulci a sînului tău rodii*" , iar *a* se explică ca un moldovenism care vine de la *ale*" (*cf*. Eminescu, 1970). În această ediţie opera poetului nu

mai este organizată în antume şi postume, astfel, „poeziile se învîrstează ca într-un buchet de flori variate fiind distinse numai prin caracterele tipografice” (*cf.* Eminescu, 1970). D. Murăraşu susţine că în urma cercetării revistelor la care a colaborat poetul, a ediţiilor Maiorescu şi a manuscriselor s-a întreprins corectarea unor erori strecurate şi transmise de la o ediţie la alta.

Volumele reeditate au fost filtrate prin conștiința scriitorilor, amprenta asupra textelor fiind pusă de mediul în care editorii au activat. Nicolae Manolescu pune în discuţie problema transcrierii corecte a cuvintelor în ediţii. Strecurarea unor cuvinte greşite de către editori în textele eminesciene au dus la interpretări în care găsim adesea un Eminescu diferit de cel din „Convorbiri literare”. În multe din ediţiile pe care le cunoaşte opera eminesciană întîlnim intervenţii şi erori grave. Manolescu e de părere că această problemă „e importantă nu în sine, ci pentru că pe soclul acesta s-au cladit interpretări ale operei, şi nu se poate să lăsăm neverificată tocmai temelia lor” (*cf.* Manolescu, 2008). Putem menționa în acest sens cazul lui G. Călinescu, care transcrie în poemul Memento Mori, pe care chiar el l-a editat şi i-a dat acest titlul atunci cînd l-a publicat în România literară (1932), „cuvîntul *copile* prin *copite* fie şi cu preţul de a se expune din plin ridicolului” (*cf.* Terian, 2009). (*Turma visurilor mele, eu le pasc cu oi de aur/ Cînd a nopţii întunerec înstelatul rege maur/ Lasă norii lui molateci înfoiaţi în pat ceresc/ Însă lumea argintie, ca un palid dulce soare/ Vrăji aduce peste lume printr-a stelelor ninsoare/ Cînd în straturi luminoase basmele copite cresc*). Interesantă este interpretarea lui G. Călinescu pe care o dă acestor versuri descriind basmul ca pe un „animal fabulos în continuă generare”. Andrei Terian susţine că din punct de vedere semantic strofa conţine „două imagini: una de extensie redusă, care punctează identitatea metaforică dintre vise şi oi, şi alta mai complexă ce vizează hieratizarea universului, în celelalte 5 versuri ale strofei, care conturează magicul tablou nocturn” (*cf.* Terian, 2009). Aceste imagini sînt legate din punct de vedere sintactic prin adverbul *cînd*, însă nu au o legătură semantică. Asadar, prin transcrierea pe care o face G. Călinescu „nu comite un act de impietate, ci, dimpotrivă o tentativă de a reface coeziunea imaginară a strofei” (*cf.* Terian, 2009). Evident este însă în interpretarea lui G. Călinescu triumful criticului asupra filologului.

N. Georgescu susţine că „dintre toţi editorii lui Eminescu nu putem găsi cel puţin doi care să semene între ei [...] asta nu înseamnă boicot sau

conspiraţie împotriva operei lui Eminescu, ci exprimă mai degrabă, tendinţa, continuă de schimbare a genomului românesc” (*cf.* Georgescu, 2000). Criticul îi acuză în mod indirect pe editori de intervenții în textele poetului. Nu putem să nu ne întrebăm: în acest caz oare reeditarea operelor ar trebui să înceteze din cauza lipsei de autenticitate? Credem că soluția nu poate fi aceasta. Se simte dimpotrivă necesitatea de a retipări opera eminesciană. O nouă ediție ar putea constitui avantajul de-a înlătura problemele care au ridicat bariere în fața cititorului.

Nu se poate trece cu vederea problema fonetismelor moldoveneşti care apare la transcrierea textelor eminesciene în majoritatea ediţiilor. Dumitru Irimia în studiul său despre limbajul poetic eminescian explică: „predominarea elementelor de fonetică moldovenească stă, fără îndoială, în legătură cu unul din principiile fundamentale ale limbajului poetic eminescian: muzicalitatea” (*cf.* Irimia, 1979). Exemplele lui sînt clare și relevă problema discutată: „Grupul consonantic *pr* este redus, prin disimilarea vibrantei *r,* la *p*, în structura prepoziției *printre* „***Pintre*** *negre vechi zidiri*” (I,105/ P. II, 226)” (*cf.* Irimia, 1979). Irimia prezintă de asemenea un alt aspect al fenomenelor de fonetică moldovenească și afirmă că acestea apar în unele creații în legătură cu sugerarea unei „atmosfere de apropiere sufletească: „*Din umbră de cetini/Fiindu-mi* ***prietini****/O să-mi zîmbească iar*” (I, 218/P. II, 224), formele literare corespunzătoare se demonstrează, în schimb, potrivite unei atmosfere de înstrăinare „*Luceferi de foc/ Privivor din cetini/ Mormînt făr' de noroc/Și fără de* ***prieteni*** (I, 225)” (*cf.* Irimia, 1979). Criticul consideră că Eminescu reușește să evite acele fenomene lingvistice care sînt contrare expresivității estetice a limbii române literare, dar preferă totodată și graiul moldovenesc pentru a da o anumită armonie versului. Putem afirma că există o contradicție între Dumitru Irimia lingvistul și editorul. Ca lingvist susține fonetismele moldovenești în timp ce ca editor al volumului Mihai Eminescu, *Opera poetică,* Irimia are alte scopuri și anume de a crea o ediție pentru publicul larg. Foarte atent la termenii lui, Irimia adaptează limbajul poetic eminescian la limbajul poetic contemporan pentru o deschidere mai largă către cititor.

Ediţia acestuia are la bază ediţia lui Maiorescu şi a lui Perpessicius. Editorul a recurs la ediția critică a operei lui Eminescu publicată de D. Murăraşu, în sensul că adoptă organizarea poemelor propusă de acesta din urmă. S-a condus de asemenea și după ediția lui Petru Creţia publicată în 1989 și pe care o consideră „importantă mai ales prin concepţia cu care şi-a

susţinut în diferite locuri propunerile de lectură sau cu care a dat îndreptăţire mai multor variante”. Cercetînd ediţiile precedente și variantele publicate în reviste şi ediţiile precedente Dumitru Irimia afirmă în prefața că „au fost eliminate erori de lectură sau de tipar, precum şi intervenţii ale lui Titu Maiorescu în structura unor versuri. Cînd aceste intervenţii puteau fi interpretate dintr-o anumită perspectivă (lingvistică sau poetică), am precizat prin notele de subsol, deosebirile intre diferite variante publicate” (*cf.* Eminescu, 2006).

Editorul contribuie la soluționarea unor probleme care au apărut la transcrierea unor cuvinte și chiar versuri din textele eminesciene. El cercetează variantele care apar în mai multe ediții cum ar fi: „*Cu viața lor de basme pe cîmpie risipiți*; ***Egipetul***, T. Maiorescu/ *Sorind viața lor de basme peste cîmpii nisipiți*, lecțiune P. Creția ,cf. ms. 2259 / *Sorind viața lor de basme prin cîmpie răsipiți*, D. Murărașu”, ca să dea apoi varianta „*Sorind viața lor de basme pe cîmpie risipiți*”. Cu toate aceste ne întrebăm care variantă din această înșiruire a exprimat-o sau a vrut s-o exprime Eminescu. Evident că în asemenea situații e necesar să recurgem la explicațiile pe care le dau editorii, pentru a putea descoperi pe care din variante trebuie să ne clădim interpretarea. Irimia transcrie în multe din situațiile unde apar mai multe variante sau modificări forma căreia fie că i se poate da o interpretare lingvistică, fie că textul datează din manuscrise. În cazul celor două variante: „*Lîngă balta cea senină/Şi sub trestia cea lină*”, D. Murărașu; „*Lîngă trestia cea lină/Și sub bolta cea senină*”, Perpessicius; editorul o păstrează pe cea de-a doua.

Susținem că Irimia s-a lăsat influențat de ediția lui Perpessicius în sensul că în cazul postumelor a optat pentru intitularea poemelor după primul vers, și nu a recurs la termeni generici așa cum a făcut-o Maiorescu: ***Sonet*** sau ***Variantă/ Altă variantă***. În acelaşi sens, ediţia lui Irimia păstrează termenul eminescian ***Scrisoare***, pe care îl impune ediţia Perpesicius. Termenul ***Satire*** care apare în toate ediţiile lui Maiorescu „nu putea să plece decît din sugestiile reiterate ale criticului” (*cf.* Eminescu, 1993).

Acesta optează de asemenea pentru textul ***Nu mă-nțelegi*** tipărit de Perpessicius susținînd că „este în esență lipsit de autonomie, dar dezvoltă o componentă semantic – poetică specifică”. Editorul transcrie varianta definitivă a creaţiei ***Scrisoarea a V-a***, pe care o susţine şi Petru Creţia în, volumul XV a ediţiei Perpessicius, după ce a fost publicată de Al. Piru în „Gazeta literară”. Versiunea anterioară, cea din ms. 2282, publicată de Maiorescu în februarie 1890 cu numeroase intervenţii, nu cuprinde versurile „*Sau îi place vreun altul mai apatin şi mai plăvan/ Şi cuminte ca viţeii, însă bărbătos şi zdravăn*”. Întîia

versiune a operei se intitulează ***Dalila***, cea de-a doua însă figurează cu titlul ***Scrisoarea V***. Pentru a înlătura unele confuzii Irimia dubleaza titlul la ***Scrisoarea V***, cu subtitlul ***Dalila***.

Prin urmare Dumitru Irimia ne înfăţişează o ediţie transparentă. În urma îndelungatei sale cercetări selectează în mare parte variantele definitive, înlătură o serie de erori şi îndreaptă cititorul spre originalitatea textelor eminesciene. Este ediţia care ajunge la cititorul contemporan şi are toate atu-urile să-l cucerească.

BIBLIOGRAFIE

Petru Creția, 1998, *Testamentul unui eminescolog*, Editura Humanitas, București.

Mihai Eminescu, 2006, *Opera poetică*, Ediţie îngrijită de Dumitru Irimia, Editura Polirom, Iaşi.

Mihai Eminescu, 1939, *Opere, Vol. I,* Ediţie critică îngrijită de Perpessicius, Fundaţia pentru Literatură şi Artă „Regele Carol”, Bucureşti.

Mihai Eminescu, 1943, *Opere, Vol. II*, Ediţie critică îngrijită de Perpessicius, Fundaţia pentru Literatură şi Artă „Regele Carol”, Bucureşti.

Mihai Eminescu, 1944, *Opere, Vol. III*, Ediţie critică îngrijită de Perpessicius, Editura Fundaţiei Regele Mihai, Bucureşti.

Mihai Eminescu, 1993, *Opere, Vol. XV*, Editura Academiei Române, Bucureşti.

Mihai Eminescu, 1970, *Poezii Vol. I-III,* Ediţie critică de D. Murăraşu, Editura Minerva, Bucureşti.

N. Georgescu, 2000, *Eminescu și editorii săi*, Editura Floare Albastră, București.

N. Georgescu, 2002, *Moartea antumă a lui Eminescu*, Editura Cartier, Bucureşti.

Dumitru Irimia, 1979, *Limbajul poetic eminescian*, Editura Junimea, Iași.

Nicolae Manolescu, 2008, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, Piteşti.

Andrei Terian, 2009, *G. Călinescu. A cincea esenţă,* Editura Cartea Românească.

D. Vatamaniuc, 1993, *Eminescu*, Editura Porto-Franco, Galați.

CODRIN STEGARU
Master I, Iaşi

… *şi proletar* sau primul *Manifest* românesc *al partidului comunist*

Comunismul marxist este ideologia ce a fost teoretizată de către austriacul Karl Marx şi prietenul său, burghezul Friedrich Engels, avînd în centrul să proletarul şi misiunea istorică a acestuia de a crea o societate perfectă, egalitară.

Marx a avut pretenţia de a considera teoria sa ca fiind una ştiinţifică, însă pretenţiile sale s-au dovedit a fi nefondate. Cercetările asupra marxismului realizate de către filosoful ştiinţei Karl Popper, au evidenţiat mulţi factori morali, ideologici, care ar contribui la realizarea profeţiei lui Marx, motiv pentru care cercetarea îşi pierde caracterul său ştiinţific. Din acest motiv vom încadra comunismul în categoria, "ideologii", dar în prezenta lucrare îl vom trata aşa cum a fost considerat de autorul său, anume ca o teorie ştiinţifică.

Teoria socialismului ştiinţific a fost fondată pe baza mai multor concepţii filosofice asupra istoriei, religiei, precum sînt cele ale lui Friedrich Hegel sau Ludwig Feuerbach, fiind uşor modificate, completate.

Hegel descrie istoria drept un proces linear, progresiv, al cărui final este un anumit grad de dezvoltare spirituală a omului, materială a societăţii, care nu va mai putea fi îmbunătăţit. Pentru filosoful german, „creştinismul reprezintă, astfel, un „moment", o etapă în realizarea istorică şi pămîntească a spiritului, iar punctul său culminant este ideea că Dumnezeu s-a făcut om: „Această determinare potrivit căreia Dumnezeu devine om, pentru ca spiritul finit să aibă conştiinţa lui Dumnezeu în ceea ce e finit, este cel mai dificil moment în religie" (Bîlbă, 2000: 70). Opusă tezei lui Hegel asupra istoriei, este cea a lui Oswald Spengler care consideră că istoria este un proces circular.

In ceea ce priveşte concepţia lui Feuerbach despre religie şi cu precădere despre creştinism, acesta consideră că religia a apărut din sentimentul dependenţei omului faţă de natură, din sentimentul de disperare al nimicniciei sale. Pentru a-şi conferi un oarecare confort psihologic a înzestrat natura cu ochi şi urechi, apoi a prefăcută într-o fiinţă superioară,

perfectă, care dacă este îndeajuns de slăvită va proteja omul de vitregiile naturii – *dumnezeu*. Marx este de acord cu originea religiei, însă consideră că aceasta urmează un proces evolutiv, caracterul său fiind determinat de condiţiile materiale de dezvoltare prezente într-o societate.

Pentru Karl Marx, *întreaga* istorie este pusă în mişcare de către lupta de clasă, o luptă în care fiecare clasă încearcă să domine mijloacele de producţie, dominaţie care o face liberă. Fiind un proces liniar, acest război are un sfîrşit, ultima bătălie fiind cea dintre burghezi şi proletari, finalizată cu victoria proletarilor şi instaurarea unei societăţi în care clasele vor dispărea, nu va mai exista exploatare, iar oamenii vor fi liberi şi egali.

Acest ultim proces poate fi rezumat prin cei trei paşi propuşi de către Karl Popper:

Analizînd metoda producţiei capitaliste, Marx observă că există o tendinţă de creştere a productivităţii muncii cauzată de perfecţionarea mijloacelor tehnice şi de acumularea crescîndă a mijloacelor de producţie. Concomitent se observă o creştere tot mai mare a bogăţiei în mîinile burgheziei şi o creştere a sărăciei în rîndul proletarilor care devin din ce în ce mai mulţi. „Muncitorii primesc salariile la limita subzistenţei sau a înfometării, în principal datorită faptului că surplusul de muncitori, nimit „armata industrială de rezervă", menţine salariile la nivelul cel mai de jos cu putinţă" (Popper 2005, II: 182).

Această acumulare a bogăţiei în mîinile din ce în ce mai puţine ale burgheziei şi sărăcirea crescîndă a proletarilor din ce în ce mai numeroşi, va conduce la dispariţia tuturor claselor cu excepţia celei burgheze şi proletare. Rămînînd doar două clase, una asupritoare şi una asuprită, tensiunea dintre acestea două va creşte atît de mult, încît va îmbrăca forma unei revoluţii sociale proletare.

In urma revoluţiei sociale, proletarii cîştigă lupta, şi prin eliminarea burgheziei vor statornici o societate fără clase, întrucît va rămîne una singură, proletariatul.

Bineînţeles că au existat anumite elemente ce au ţinut în frîu acest impuls revoluţionar dat de către Marx, proletarilor: burghezia, intelectualii, legile în vigoare, statul, biserica. Impotriva acestora şi pentru a oferi justificare intelectuală acţiunii la care îi chema pe proletari, Marx a elaborat în 1847 un „amănunţit program de partid, teoretic şi practic, destinat

publicităţii" (Marx and Engels, 1962: 3) sub numele de *Manifestul Partidului Comunist*. In această lucrare sînt expuse de-o manieră sintetică, rezumativă, principalele premise ale ideologiei comunist-marxiste.

Primul capitol al *Manifestului* începe cu prezentarea ideii centrale a teoriei comunismului: „istoria tuturor societăţilor de pînă azi este istoria luptelor de clasă. Omul liber şi sclavul, patricianul şi plebeul, nobilul şi iobagul, meşterul şi calfa, într-un cuvînt asupritorii şi asupriţii se aflau într-un permanent antagonism, duceau o luptă neîntreruptă [...](Ibidem: 30). Această idee centrală, că lupta dintre clase a existat dintotdeauna, însă sub o altă formă este cuprinsă în versurile: „*Nimic... Locul hienei îl luă cel vorbareţ,/ Locul cruzimii vechie, cel lins şi pizmătareţ./ Formele se schimbară, dar răul a rămas*" . Dacă în Roma antică existau patricieni, cavaleri, plebei, sclavi, iar în Evul Mediu: feudali, vasali, breslaşi, calfe, iobagi, „epoca noastră, epoca burgheziei, se deosebeşte însă prin faptul că a simplificat antagonismele de clasă. Ea a creat doar clase noi, condiţii noi de asuprire, forme noi de luptă, în locul celor vechi" (*Ibidem*: 33).

Mai la vale în *manifest*, este deplînsă starea economică în care se află proletarul. In relaţia cu burghezul acesta nu are altceva ce vinde decît forţa sa de muncă. Astfel, el „devine o simplă anexă a maşinii, anexă de la care se pretinde numai operaţia cea mai simplă, cea mai monotonă, cea mai lesne de învăţat. De aceea cheltuielile pe care muncitorul le pricinuieşte se mărginesc aproape numai la mijloacele de trai necesare pentru întreţinerea şi reproducerea speciei sale" (*Ibidem*: 39). Starea materială decăzută a proletarului este exprimată prin versurile: „*de ce să fiţi voi sclavii milioanelor nefaste,/ Voi, ce din munca voastră abia puteţi trăi?*"; „*Şi de-ntrebaţi atuncea, vouă ce vă rămîne?/ Munca, din care dînşii se-mbată în plăceri*".

Proletarul este adus într-o condiţie socială asemănătoare sclavului din Antichitate care săvîrşeşte o muncă neplătită, stăpînul trebuind să-i asigure hrana şi adăpostul. Astfel, „ei nu sînt numai robii clasei burgheze, ai statului burghez, ci sînt, zi cu zi şi ceas cu ceas, robiţi de maşină, de supraveghetori şi, mai ales, de fiecare burghez fabricant în parte" (*Ibidem*: 40).

După cum am văzut, în etapa a doua, acumularea bogăţiei în mîini tot mai puţine şi sărăcirea crescîndă a clasei muncitoare a condus la scindarea societăţii în două clase antagoniste: burghezia din ce în ce mai restrînsă şi proletariatul din ce în ce mai numeros. „Proletariatul creşte nu numai ca

număr; el este concentrat în mase tot mai mari, forţa lui sporeşte, şi el simte tot mai mult acest lucru" (*Ibidem*: 41). Sau cu alte cuvinte : „*De ce uitaţi căn voi e şi număr şi putere?/Cînd vreţi, puteţi prea lesne pămîntul sămpărţiţi*".

Formă de organizare a economiei ce are în centrul său capitalul, capitalismul presupune competiţie care este reprezentată de acumularea tot mai crescîndă de capital. Astfel, pentru a-şi asigura supravieţuirea, „burghezia duce o luptă neîncetată: la început împotriva aristocraţiei; mai tîrziu împotriva acelor părţi ale burgheziei însăşi ale căror interese intră în contradicţie cu progresul industriei. In toate aceste lupte ea se vede silită să facă apel la proletariat, să recurgă la ajutorul lui şi să-l atragă astfel în mişcarea politică. Ea însăşi înarmează, aşadar, proletariatul cu propriile ei elemente de cultură, adică cu arme împotriva ei însăşi" (*Ibidem*: 42) . Această luptă între burghezi este dată folosindu-se proletarii, deoarece cîştigul unui burghez ar aduce automat beneficii şi proletarului, punînd astfel clasa muncitoare să se dezbine: „*Averea să le aperi, mărirea ş-a lor bine,/ Ei braţul tău înarmă ca să loveşti în tine, / Şi pe voi contra voastră la luptă ei vă mîn.*"

După cum am menţionat în introducere, există anumite forţe sociale ce ar putea tăia elanul proletarilor în acţiunea de a instaura o societate fără clase, egalitară. Marx consideră că „legile, morala, religia sînt pentru dînsul tot atîtea prejudecăţi burgheze, în spatele cărora se ascund tot atîtea interese burgheze. Toate clasele din trecut care cucereau puterea căutau să-şi asigure poziţia dobîndită supunînd întreaga societate condiţiilor care stăteau la baza modului lor de însuşire" (*Ibidem*: 43). Mai precis, religia, dreptul, s-au transformat de-alungul istoriei astfel încît să servească, să apere interesele clasei dominante, să justifice situaţia de dominare.

Formula cea mai cunoscută care caracterizează concepţia lui Marx şi Engels despre religie, este următoarea: *religia este opiu pentru popor*. Pentru a înţelege cum a luat naştere această frază devenită aforism, trebuie să cercetăm originile oricărei forme de religie (în judecata lui Marx); prin identificarea acestora se va putea realiza şi îndepărtarea fenomenului religios, deoarece „o religie este lichidată atunci cînd ai putut să explici originea şi dezvoltarea ei prin condiţiile istorice în care a apărut şi prin care a ajuns dominantă" (Marx and Engels, 1958: 176). Ludwig Feuerbach pune apariţia religie pe seama sentimentului dependenţei de natură, de care depinde viaţa, bunăstarea şi fericirea lui. Pentru a-şi crea un anumit confort

psihologic, omul mai întîi a venerat natura, apoi a personificat-o în *dumnezeu*: „teama – scrie Feuerbach – este sentimentul morţii, bucuria – sentimentul vieţii. Teama este sentimentul dependenţei de un obiect, faţă de care eu nu sînt nimic, sau care are puterea să mă nimicească. Bucuria, iubirea, recunoştinţa este sentimentul dependenţei de un obiect, prin care eu sînt ceva, obiect care îmi dă sentimentul, conştiinţa că trăiesc prin el, că exist prin el. Fiindcă eu trăiesc şi dăinuiesc prin natură sau Dumnezeu, de aceea îl iubesc; fiindcă prin natură sufăr şi mă prăpădesc, de aceea mă tem şi mi-e frică de ea" (Feuerbach, 1961: 49-51).

Marx admite această perspectivă asupra originii religiei, dar elementul nou pe care îl introduce, este concepţia asupra evoluţiei de-alungul istoriei a religie în cadrul societăţii. Astfel el ajunge la concluzia că statul, societatea, omul, sînt cei care creează religia şi nu invers. Pentru a înţelege apariţia creştinismului trebuie să fim atenţi la condiţiile sociale din primele secole ale Imperiului Roman. Sclavii constituiau un procent foarte mare din populaţia romană, erau „lipsiţi de drepturi şi de voinţă, care nu aveau posibilitatea de a se elibera, după cum a dovedit şi înfrîngerea lui Spartacus; printre aceştia o mare parte erau foşti cetăţeni liberi ori fiii unor cetăţeni născuţi liberi, şi prin urmare era firesc ca în sînul lor să mocnească în cel mai înalt grad o ură aprigă, deşi neputincioasă, faţă de împrejurările exterioare, îndreptată împotriva condiţiilor lor de trai" (Marx and Engels, 1958: 181). Ieşirea din această situaţie materială şi morală de nesuportat a fost religia; „dar în cadrul tuturor claselor trebuia să existe un număr de indivizi care, pierzînd nădejdea într-o salvare materială, să caute în schimb o salvare spirituală, o consolare în conştiinţă, care să-i ferească de desperarea totală" (*Ibidem*: 182).

De la apariţia sa şi pînă în sec. XIX, creştinismul a evoluat, transformările suferite fiind cauzate de prefacerile sociale rezultate în urma revoluţiilor, încît religia, alături de diferite curente filosofice, ideologii, a devenit un instrument folosit de clasele dominante care s-au succedat de-alungul istoriei, pentru a-şi asigura poziţia dominantă: „ce altceva ne arată istoria ideilor decît că producţia intelectuală se transformă o dată cu cea materială? Ideile dominante ale unei epoci au fost întotdeauna numai ideile clasei dominante" (*Ibidem*: 80). Prin urmare, „în evul mediu, pe măsură ce s-a dezvoltat feudalismul, creştinismul a devenit religia corespunzătoare acestuia, cu o ierarhie feudală corespunzătoare. Iar o dată cu statornicirea burgheziei s-a dezvoltat erezia protestantă, în opoziţie cu catolicismul feudal,

la început în Franţa de sud, la albigenzi” (*Ibidem*: 236). Orice mişcare socială şi politică a luat o formă teologică: „nobilimea moşierească se foloseşte de iezuitismul catolic sau de ortodoxismul protestant, iar burghezii liberali şi radicali de raţionalism. Dacă domnii cred sau nu cred în religiile respective, este absolut indiferent” (*Ibidem*: 238).

Pentru a se putea emancipa, pentru a putea crea o nouă societate, burghezia a luptat contra ordinii vechii societăţi în care dreptul, filosofia, ştiinţa se manifestau în limitele teologiei catolice, folosind raţiunea şi ştiinţa; după ce a devenit clasă dominantă, el a descoperit „în religie şi mijloacele pentru a influenţa spiritul supuşilor săi fireşti şi a-i face să asculte de ordinile stăpînilor pe care dumnezeu, în voinţa sa de nepătruns, li le dăduse. Intr-un cuvînt, acum burghezul deveni părtaş la oprimarea „stărilor de jos” a marilor mase producătoare ale poporului, şi unul dintre mijloacele întrebuinţate în acest scop era influenţa religiei” (*Ibidem*: 273).

Dacă religia îl îndepărtează pe om de om, îi promite o viaţă mai frumoasă într-o lume viitoare, socialismul promite omului împlinirea în această lume *imperfectă*, prin crearea societăţii ideale, instaurarea egalităţii perfecte dintre oameni din punct de vedere economic, politic, sfîrşitul exploatării şi realizarea iubirii. Pentru ca acestea să se întîmple, proletarul trebuie să se elibereze de prejudecăţile religioase, să elimine unul dintre mijloacele de exploatare. Acesta este şi motivul pentru care „religia este opiu pentru popor”: îi întunecă minţile, îl împiedică să viseze la realizarea fericirii şi crearea societăţii perfecte.

Dat fiind faptul că „principiile sociale ale creştinismului au justificat sclavia antică, au glorificat iobăgia medievală şi ştiu, la caz de nevoie, să apere şi oprimarea proletariatului, chiar dacă pentru această ocazie îşi compun o mînă întrucîtva tristă” ; dat fiind că „principiile sociale ale creştinismului predică necesitatea existenţei unei clase dominante şi a unei clase oprimate”; dar fiind că „principiile sociale ale creştinismului traspun în cer compensaţia făgăduită de consilierii consistoriali acelora care au de suferit din cauza mîrşăviilor, justificînd prin aceasta continuarea acestor mîrşăvii pe pămînt” (*Ibidem*: 75), se afirmă că „*Religia – o frază de dînşii inventată/Ca cu a ei putere să vă aplece-n jug,/căci de-ar lipsi din inimi speranţa de răsplată,/După ce-amar muncirăţi mizeri viaţa toată,/Aţi mai purta osînda ca vita de la plug?/Cu umbre, care nu sînt, v-a-ntunecat vederea/ Şi v-a făcut să credeţi că veţi fi răsplătiţi.../Nu! moartea cu viaţa a*

stins toată plăcerea -/Cel ce în astă lume a dus numai durerea/ Nimic n-are dincolo, căci morţi sînt cei muriţi."

Despre rolul statului, a ideologiei, a dreptului, K. Marx are aceeaşi concepţie ca şi despre religie – sînt doar instrumente folosite de clasa dominantă pentru a exploata şi a justifica exploatarea clasei dominate: „legile, morala, religia sînt pentru dînsul tot atîtea prejudecăţi burgheze, în spatele cărora se ascund tot atîtea interese burgheze"; „Inseşi ideile voastre sînt produse ale relaţiilor burgheze de producţie şi de proprietate, după cum şi dreptul vostru nu este decît voinţa clasei voastre ridicată la rangul de lege, o voinţă al cărei conţinut este determinat de condiţiile materiale de viaţă ale clasei voastre" (Marx and Engels, 1962: 50). Aceeaşi idee exprimată în versuri: „*Spuneţi-mi ce-i dreptatea? – Cei tari se îngrădiră/ Cu-averea şi mărirea în cercul lor de legi*"; „*Minciuni şi fraze-i totul ce statele susţine,/ Nu-i ordinea firească ce ei a fi susţin*".

In privinţa războaielor, marxiştii consideră că acestea servesc interesele capitaliştilor fiind provocate de goana lor pentru cucerirea de noi pieţe de desfacere. Cine sînt cei care se luptă? Proletarii! Cine sînt beneficiarii? Burghezii! După cum bine ştim, în secolul XIX şi începutul secolului XX, naţionalismul a fost ridicat la rang de virtute, fiind poate cea mai mare onoare să mori pentru ţară: „*Virtutea pentru dînşii ea nu există. Insă / V-o predică, căci trebuie să fie braţe tari,/ A statelor greoaie cară trebuie-mpinse/ Şi trebuiesc luptate războaiele aprinse,/ Căci* ***voi*** *murind în sînge,* ***ei*** *pot să fie mari./ Şi flotele puternice ş-armatele făloase, / Coroanele ce regii le pun pe fruntea lor,/ Ş-acele milioane, ce în grămezi luxoase/ Sînt strînse la bogatul, pe cel sărac apasă, Şi-s supte din sudoarea prostitului popor.*"

Comuniştii erau acuzaţi că vor desfiinţa proprietatea privată a burghezului. Dar Karl Marx suţine că aceasta a fost de mult timp desfiinţată, deoarece dezvoltarea industriei a privat proletarul/ muncitorul de munca sa: „Dar munca salariată, munca proletarului, îi creează oare acestuia vreo proprietate? Nicidecum. Ea creează capitalul, adică proprietatea care exploatează munca salariată, care nu poate spori decît cu condiţia de a produce muncă salariată nouă, pentru a o exploata din nou." (*Ibidem*: 47-48). Capitalul este un produs colectiv, al întregii societăţi, ce „nu poate fi pus în mişcare decît prin activitatea comună a numeroşi membri ai societăţii, ba, în ultimă instanţă, numai prin activitatea comună a tuturor membrilor societăţii" (*Ibidem*: 47-48). Din aceste motive însuşirea capitalului doar de către

burghez înseamnă furt, motiv pentru care comuniştii vor să desfiinţeze nu proprietatea, ci caracterul mîrşav al acestei însuşiri : „comunismul nu ia nimănui putinţa de a-şi însuşi produse sociale, el ia doar putinţa ca pin această însuşire să fie aservită munca altuia” (*Ibidem*: 49) . Iată aşadar de ce se consideră că averea burghezilor este constituită prin furt: „*Prin bunuri ce furară, în veci vezi cum conspiră/ Contra celora ce dînşii la lucru-i osîndiră/ Şi le subjugă munca vieţii lor întregi*”.

Punerea şi exploatarea în comun a mijloacelor de producţie va atrage şi comunizarea femeii, deoarece pentru burghez aceasta nu este decît o unealtă de producţie în mîinile burghezului. Dar această comunizare a existat dintotdeauna, a fost introdusă de „burghezii noştri, care nu se mulţumesc că au la dispoziţie femeile şi fiicele proletarilor lor, fără să mai vorbim de prostituţia oficială, îşi fac o plăcere din a-şi seduce reciproc soţiile” (*Ibidem*: 51): „*Ei îngrădiţi de lege, plăcerilor se lasă, / Şi sucul cel mai dulce pămîntului i-l sug;/ Ei cheamă-n voluptatea orgiei zgomotoase/ De instrumente oarbe a voastre fiici frumoase;/ Frumuseţile-ne tineri bătrînii lor distrug*”. Comunismul va înlătura prostituţia oficială şi neoficială.

Realizarea tuturor acestor deziderate: eliberarea din jugul religie, al iluziilor oferite de către aceasta, trecerea mijloacelor de producţie în proprietate comună, desfiinţarea exploatării de către om, va crea o societate perfectă, un rai iehovist, în care „*plăcerile egale egal vor fi-mpărţite,/Chiar moartea cînd va stinge lampa vieţii finite/Vi s-a părea un înger cu părul blond şi des*”. Cînd viaţa se sfîrşeşte cu moarte, cînd individul se împlineşte pe această lume prin iubirea ruptă din jugul religiei, „*Atunci veţi muri lesne fără de-amar şi grijă/Feciorii or trăi în lume cum voi aţi vieţuit,/Chiar clopotul n-a plînge cu limba lui de spijă/Pentru acel de care norocul avu grijă;/ Nimeni de-a plînge n-are, el traiul şi-a trăit.*”

Mesajul final al lui Marx pentru proletari acesta pare să fie: „*Zdrobiţi orînduiala cea crudă şi nedreaptă,/Ce lumea o împarte în mizeri şi bogaţi!/Atunci cînd după moarte răsplată nu v-aşteaptă,/Faceţi ca-n astă lume să aibă parte dreaptă,/Egală fiecare, şi să trăim ca fraţi!*”.

Exegeze ale poeziei ***Impărat şi proletar*** putem găsi la eminescologi renumiţi precum G. Călinescu sau Rosa Del Conte. Neajunsul acestora este faptul că aşează noţiunile de „egalitate”, „revoluţie”, prezentate în prima parte a poemului, la un nivel oarecum vag.

Spre exemplu, despre transformarea revoluţionară a societăţii, despre problema raportului care îl leagă pe individ de societate, descrise în prima parte a poemului, Rosa Del Conte susţine că sînt materializări ale elanului creator specific geniului, că sînt reflecţiile poetului însuşi asupra problemei sociale. Astfel, „sensul existenţei va fi pus încă o dată în chestiune şi cu o nu mai mică dramaticitate atunci cînd poetul se va aşeza în faţa problemei istoriei şi a raporturilor care îl leagă pe individ de societate şi de lume [...]” (Del Conte, 1990: 54). Fiind „îndrăzneţ ca pasărea ce sfidează înălţimile, ca muntele ce-şi ascunde printre nori vîrful încununat cu fulgere, geniul nu-şi poate interpreta misiunea decît în sens revoluţionar” (*Ibidem*: 55) Infăptuitorul revoluţiei, poporul este considerat un compozit impersonal, eterogen, fiind alcătuit din totalitatea guvernaţilor: „în locul individului vom vedea, într-adevăr, instalîndu-se, pe un fundal de furtună, masa, „poporul suveran”, care a preluat misiunea revoluţionară atribuită de Eminescu geniului-erou (*Ibidem*: 56).

Aceste interpetări greşite sau tulburi, apar din cauza faptului că noţiunile prezente în poezie precum: dreptate, egalitate, lege, religie, etc., sînt scoase din contextul la care se face referire. Astfel se ajunge la a interpreta respectivele gînduri drept reflectări asupra descărcate de orice nuanţă ideologică, sau la a considera, după cum am văzut mai sus, că modificările asupra condiţiilor sociale provin din dorinţa creatoare a geniului-erou.

Societatea descrisă nu este în nici un caz societatea românească, sau alta de-aiurea, deoarece la acea vreme în Principatele Unite nu exista industrie, prin urmare nu existau proletari. Din acest motiv societatea la care se face referire este una puternic dezvoltată din punct de vedere industrial cum ar fi cea germană sau ce engleză. De asemenea, poporul revoluţionar nu este poporul în genere, ci o anumită parte a acestuia, *proletarii* care nu încearcă să schimbe societatea din cauza condiţiei lor de genii nemulţumiţi, ci din cauza faptului că ei sînt doar unelte ale unui proces istoric.

Observăm astfel că este descrisă o anumită societate, conceptele de „revoluţie”, „popor”, au un sens specific. Atribuirea corectă a acestor sensuri nu se poate face decît dacă vom considera prima parte din ***Impărat şi proletar***, ca fiind doar o simplă expunere în versuri, detaşată de orice implicare a poetului, a ideilor despre comunism prezentate de Karl Marx în *Manifestul Partidului Comunist*. Expunerea are loc **fără implicarea afectivă, cognitivă**, a poetului; Eminescu se află în aceeaşi postură a unui profesor de filosofie care în decursul cursurilor sale prezintă în faţa

studenţilor de-o manieră rece, toate curentele, mişcările filosofice, fără a se implica subiectiv. Ceea ce realizează omul de cultură român este doar un tablou comparativ între două sisteme de guvernămînt ce presupun două tipuri de societăţi: una egalitară, perfectă şi una reală, condusă de principiul ***rău***.

Asemănarea izbitoare între ideile exprimate de versurile din primul tablou al poeziei şi întregul *Manifest al partidului comunistí,* mă face să cred că Mihai Eminescu a luat contact cu acest manifest sau cu materiale ce redau chintesenţa acestuia, în timpul studiilor sale la Viena şi Berlin, transpunînd în versuri respectivele idei, idei combătue în aceeaşi operă. Prin intermediul acestui eseu nu am încercat decît să aduc un strop de limpezime în interpretarea ideilor, a noţiunilor, prezentate în poemul ***Impărat şi proletar***, prin compararea cu textul manifestului comunist.

Dacă traducerea oficială a *Manifestului partidului comunist,* în limba română, a apărut pentru prima dată în 1892, neoficial, aceasta a existat în poemul ***Impărat şi proletar***, motiv pentru care nu este prea mult să-l considerăm drept prima traducere a *Manifestului Partidului Comunist.*

BIBLIOGRAFIE

Corneliu Bîlbă, 2000, *Interpretarea între influenţă şi diferenţă. De la Nietzsche la Hegel,* în Studia Universitatis Babeş-Bolyai. Philosophia, Tom XLV, 1, Cluj, pp. 67-82.

Rosa Del Conte, 1990, *Eminescu sau despre absolut* , Editura Dacia, Cluj.

Ludwig Feuerbach, 1961, *Esenţa creştinimsului*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti.

Karl Marx and Friedrich Engels, 1958, *Despre religie*, Editura de Stat pentru literatură politică, Bucureşti.

Karl Marx şi Friedrich Engels, 1962, *Manifestul partidului comunist*, Editura Politică, Bucureşti.

Karl Popper, 2005, *Societatea deschisă şi duşmanii săi,* vol. II, Editura Humanitas, Bucureşti.

SECŢIUNEA III

STILISTICĂ ŞI POETICĂ

FLORINA-SABINA COMŞA (Braşov), **CRISTINA TOFAN** (Bucureşti), **OANA RUSU** (Cluj-Napoca), **ALEXANDRA ROXANA LAZĂR** (Braşov), **ANA MARIA RĂDUCAN** (Bucureşti), **SILVIA MUNTEANU** (Bacău)

FLORINA-SABINA COMŞA
Anul II, Braşov

Eminescu şi lirica lumii barbare

„Cei care fac antiteze forţînd cuvintele sînt precum cei care fac ferestre false pentru simetrie: regula lor nu este de a vorbi potrivit, ci de a crea figuri potrivite". (Saint-Amant)

Urmărirea traseului metaforei *a scînteia* constituie o introducere necesară în poetica eminesciană. Aceasta este marcată de două mişcări diferite, una de vibraţie şi alta de explozie, a căror juxtapunere se regăseşte în punctul de climax al liricii. Construcţia metaforei se realizează în limitele celor două dominante ale semantismului verbului *a scînteia* şi a substantivului postverbal *scînteiere* (*scînteiare*) (Savu, 2007: 198), propuse în articolul dicţionarului poetic eminescian; prima descrie percepţia strălucirii luminii în natură, iar a doua este coagulata în jurul puterii creatoare sau a forţei sentimentelor. În aceeaşi lucrare este adus în discuţie, separat, sensul poetic al substantivului *scînteie*, ale cărui semnificaţii sînt împărţite în trei categorii, pe care studiul meu le include în cele două prezentate anterior. Bibliografia critică a studiilor autoarei este raportată la viziunea creaţiei eminesciene prin prisma Ioanei Em. Petrescu şi a autoarei Rosa del Conte, eu am reliefat lirica *scînteii* raportîndu-mă la o poetică structurală. Cu toate acestea, am anticipat un punct comun între articolul Sabinei Savu şi lucrarea de faţă prin apelul la fenomenologia bachelardiană. Am ales varianta verbală pentru numele metaforei, deoarece se potriveşte mai bine personalităţii barbarului, omului asupra căruia se răsfrînge mai intens şi mai direct valenţa motrică a scînteierii.

În planul compoziţiei fonice a limbajului, cele două constante figurează ca un punct de reper pentru particularităţiile calitative ale sunetelor. Discut despre modul de articulare al consoanelor nesonante, pe care îl înregistrez în grupurile de cuvinte şi despre versurile întrebuinţate în construcţia metaforei scînteii. Eufonia este obţinută prin frecvenţa ridicată a fricativei s (în special), *f, v,* urmate îndeaproape de perechea de oclusive velare *k, g*. Analiza începe cu grupul *sk* din substantivul scînteie, aspectul sonor sugerat este acela de trepidare urmată de explozie, ciocnire a două

corpuri ce eliberează lumină sau izbucniri sufleteşti. În revelarea pasiunii este preferată alăturarea bifonică cu *„ochi ce izvorăsc scîntei*” (***De ce nu-mi vii?***) sau elipsa: *„Să mă îmbăt şi de scîntei/Din stele.*” (***Adio***). Asociaţia *sk* este evidenţiată şi de poziţionarea centrală, axială: *„În ochii să se scurgă scîntei din steaua lină.*” (***Strigoii***) sau *„Căci simţiră-n ei scînteia care secolii aprinde.*” (***Memento mori*),** în jurul căreia gravitează asonanţa lui s, ea atrage atenţia asupra unui colorit emoţional care inundă cîmpul vizual, asupra unei trăiri ce clocoteşte precum magma vulcanică. Sinonim cu verbul a scînteia, verbul a scăpăta se află şi el între disocierea secvenţelor ritmice s, k, pe care le reuneşte asemeni unui portativ pentru muzica fiecărei sfere cereşti: *„stele le scapără-n cale.*” (***Sara pe deal***), *„Astfel şuieră şi strigă, scapătă şi supt răsună.*” (***Scrisoarea a IV-a***). Stridenţa sunetului s este mai pregnantă în structurile ce conţin repetiţii în vederea creării efectului de sinestezie: *„Să trec ca o suflare, un sunet, o scînteie/ Ca lacrima ce-o varsă zadarnic o femeie.../ Zadarnica mea minte de visuri e o schele.*” (***Pierdut în suferinţa…***) Traducerea imaginii se raportează la alăturarea celor două dominante, trăirea nostalgică este semnalată de alternanţa k-k`, paralelismul semantic scînteie-schele detonează visul eului de a-şi depăşi statutul, îi reactualizează structura emoţională perisabilă, umană şi barbară. Metafora fonetică a scînteii constituie primul semn de avertizare al reţelei poetice pe care o activez; pentru ea am selectat exemplele pe care le-am considerat pertinente în schiţarea mediului de viaţă al sălbaticului. Orchestraţia limbajului fiind una configurată de note muzicale surde *s, f, ş, k, p, t,* contribuie la instituirea unei monotonii, a unei armonii pre-sonantice, a melodiei vitalităţii pasive închisă între zvîcnirile asurzitoare ale materiei cosmice.

Invocarea lui a scînteia este imprimată într-un număr considerabil de sinonime contextuale, lexicul jucînd rolul unui veritabil atelier de developare a imaginarului poetic, culoarea lexicală deţine o importanţă majoră şi în analiza lui Boris Tomaşevski asupra limbajul poetic rus: „Expresivitatea metaforei este generată nu numai de caracterul acelei imagini embrionare care este incusă în metaforă, dar într-o mare măsură de coloritul lexical al cuvîntului metaforic, adică de perceperea mediului din care a fost preluat cuvîntul.” (Tomaşevski, 1973: 69). Sensul propriu al verbului a licări este completat de a roşi, a orbi: *„...stele de aur ard în facle,/Fluturi albi, sclipesc în soare, orbind ochii ce îi vede*” (***Memento mori***) sau a fulgera: *„Lănci scînteie lungi în soare.*” (***Scrisoarea a III-a***); toate ţesute în patternul

metaforei, nu pentru a înlocui mai bine termenul de referinţă, cît pentru a induce cititorului starea de aşteptare în de-tabuizarea nucleului liric, starea întîi de uimire a barbarului în faţa spectaculosului. Perifraza de tip metaforic este figura prin care se încearcă o integrare a jocului de lumini apropiindu-l de aria religios-mitologică: „*Pe-acolo soarele-şi mîna car cu caii arzător/Şi popoarele de stele iese-n roiuri luminoase.*” (***Memento mori***), lumea amorfă în care optimismul este cuantificat prin peisagistică pointilistă primeşte astfel o motivaţie. Registrul lexical evocă ocurenţa semnelor din arsenalul de război, ce indică o violenţă potenţială, punitivă, de autoapărare a primitivului, prin utilizarea subtantivelor la plural: caii, făclii, flame, frîngeri, lănci, săbii, săgeţi, scuturi, ploi, văpăi etc. precum şi a verbelor de tipul *a frînge, a fulgera, a sfîrii, a tremura, a tuna*. Această suprasolicitare a vocabularului creează o linie a similarului ce atinge constanta unu; caracterizată de lipsa de gravitaţie a elementelor naturale ce sînt prezente în spaţiu prin flash-uri, atrăgînd după sine mai mult a patra dimensiune, cea temporală, prezentul percepţiei. Substanţa luminoasă este vizual-cinetică, sugestia univocă a focului primordial nu este complinită în accepţia unei arderi mistuitoare, ci a naşterii unei energii oscilatorii în interiorul universului sălbatic.

Trecerea fină spre nivelul de semnificaţie doi, cel al eroticului şi al elanului creator, apelează la cucerirea treptată a elementelor opuse focului-apa „*Tresărind scînteie lacul.*” (***Freamăt de codru***) „*Stele-mi scînteie pe lacuri.*” (***Revedere***). Metamorfoza lucrului ce nu putea fi numit, al miraculosului obiect, este intuită în planul expresiv de construcţiile complexe ce amintesc de strălucirea orbitoare a constantei unu: „*Flori, giuvaeruri în aer, sclipesc tainice în soare,/Unele-albe, nalte, fragezi, ca argintul din ninsoare,/Alte roşii ca jăratic, alte-albastre, ochi ce plîng.*” (***Memento mori***). Frapant este paralelismul dintre traiectoria luminoasă şi traiectoria lacrimilor, apropierea vibraţiei planetare de fiinţa umană, sensibilizarea barbarului, înrudirea verbală cu a picura din „*Lucii picuri de smoală cad la pămînt sfîrîind*” (***Înger şi demon***). Policromia iniţiată prin corespondenţa cu lumea vegetală nu este decît decantarea lichidului cosmologic, particule fluide ce iradiază din punctele maligne, praful de stele epurat. Barbarul rezonează cu obiectele înconjurătoare, descoperă în exterior o cale prin care să aceadă spre cunoaşterea luminii. Aşa se explică şi entuziasmul dionisiac al eului sălbatic de a fi contaminat de energia lui Hyperion: „*Bine ai venit, tînăr cu ochi din ceriuri*” (***Odin şi poetul***), „*Un mort frumos cu ochii vii/Ce*

scînteie-n afară" (***Luceafărul***). Izbuncnirea lui îl conduce la dorinţa de a crea în celălalt, drept urmare re-cunoaşte în principiul feminin această calitate: „*Venere marmură caldă, ochi de piatră ce scînteie*" (***Venere şi Madonă***), imaginea ei cumulează antinomiile viaţă-moarte, piatră-apă-foc. „Asemenea unui proiectil periculos ea va exploda în memoria barbarului Dacă tu produci focul, Sfinxul însuşi te va devora" (Bachelard, 2000: 47). Antropomorfizarea scînteii devine aparatul de receptare al dominatei doi, a cărei stare pură, al cărei apogeu este tocmai re-valorizarea naturii moarte prin umplerea ei cu voluptate radiantă. Întorcîndu-se spre o natură umană a pasiunii, eul confundă scînteia planetară cu cea a iubirii, cerinţele sale depăşesc nevoile sale Să mă îmbăt de scîntei de stele (***Adio***), „*Vreau să mă-nec de dulce învăpăiere*" (***Iubind în taină***); bariera dintre apă, foc, aer, este anulată, subiectul uman e propulsat în neant. Deoarece sugestia este ancorată în relaţia cu nucleul verbal, părăseşte staticul imaginilor descriptive, rupe lanţul vizual-cinetic, reduce policromia peisajului la monocromia subacvatică, abisală. Acest moment mai poate coincide şi cu explozia cu re-invocarea scînteii: „*Iubito, vremea-n loc să steie,/ Să stingă universul-ntreg în noi:/ O rază încă, încă o scînteie,/ Ş-apoi dispare tot... ş-apoi, ş-apoi/ Simt încă gîndul tău iubit, femeie,/ Ş-apoi nu vom mai fi nimic... noi doi.*" (***Ah, mierea buzei tale***). Gradul crescut de ambiguitate atins de metaforă în bifurcarea sensurilor, relevă situaţia dublă a eroticului. Antiteza viu-mort în sfera omenească, apă-foc în registru primordial, încifrează mecanismul paradoxal al pasiunii (A divide pentru a uni), născute în cadrul exploziei. Demersul recuperator, automat, ar putea primi semnul păsării Pheonix, din arderea materiei rezultă cenuşă sau are loc vaporizarea şi formarea unei pelicule permeabile între lumi. Pentru mitul renaşterii, bucla e deschisă în cadrul constantei unu „*prefăcute-n vulturi ageri cu aripi fulgerătoare*" (***Memento mori***), cu referinţă la gînduri, spiritul indestructibil al memoriei. Astfel, privat de condiţia omului nemuritor, tot în planul esenţelor umane, eul e reinstalat în monocromie, spectrul îşi recapătă dimensiunea temporală unu, conotată negativ. Aştrii luminează şantierul metaforei scînteii, după dinamitarea erotică, descoperim un balast, scînteia rămasă în urma pasiunii după circulaţia cosmos-cer-mare: „*Ah! Zice unul –spuneţi că omul e o lumină /Pe lumea asta plină de amaruri şi de chin?/ Nici o scînteie-ntr-nsul nu-i candidă şi plină /Muradară este raza-i ca globul cel de tină/ Asupra căruia dînsul domneşte pe deplin.*" (***Împărat şi proletar***). Fără a beneficia de posibilitatea de nemurire, sălbaticul revine la condiţia umilă a pămîntului,

toată călătoria sa rămîne un vis. Cercul delimitat de cele două forţe motrice se închide, fiecare figură a constituit o oglindă pentru individualizarea celeilalte, iar dacă oglindirea nu a existat „Acolo unde lumina nu găseşte nimic de făcut, nimic de separat, nimic de unit, ea trece mai departe... Ea aşteaptă ochiul”. (Bachelard, 2000: 134).

Lirica barbară devine prin definiţie una a vehicolului scînteii, barbarul asemeni eului este fascinat de manifestările ei, scînteia are propriul circuit în poezie, în straturile de sens ale elementelor primordiale. Eul răpeşte scînteia, lucru pe care psihocritica l-ar asocia cu complexul lui Empedocle, cu o stare primordială a conştiinţei, despre matematica structurilor, nu a reveriei. În dicţionarul poetic eminescian se recunoaşte că acest semn presupune o contopire cu Fiinţa lumii, dar presupune şi un al doilea semn acela al artei: Arta scriitorului ţine de felul în care el desenează limitele acestui spaţiu, care este corpul vizibil al Literaturii (Genette, 1978: 87). Aşadar, barbarul este obligat să execute, prin scenariul circular al metaforei, misiunea de descifrator, să-şi asume o muniţie potrivită şi să asedieze fortificaţia formă-sens.

BIBLIOGRAFIE

Gaston Bachelard, 2000, *Psihanaliza focului,* traducere de Lucia Ruxandra Munteanu, Editura Univers, Bucureşti.

Mihai Eminescu, 1990, *Poezii*, Editura Junimea, Iaşi.

Gérard Genette, 1978, *Figuri*, selecţie, traducere şi prefaţă de Angela Ion şi Irina Mavrodin, Editura Univers, Bucureşti.

Sabina Savu, 2007, *Dicţionarul Limbajului poetic eminescian. Semne şi sensuri poetice,* vol. II, *Elemente primordiale* - articolul *A Scînteia-Scînteiere (Scînteiare), Scînteie;* Coordonator Dumitru Irimia, Editura Universităţii Alexandru Ioan Cuza, Iaşi.

Boris Tomaşevski, 1973, *Teoria literaturii. Poetica,* traducere de Leonida Teodorescu, Editura Univers, Bucureşti.

CRISTINA TOFAN
Master I, București

Literatură şi imagine: limbaj poetic – limbaj pictural

Limbajului poetic eminescian este o problemă care face obiectul mai multor cîmpuri de cercetare printre care se numără şi comparatismul. Interdisciplinaritatea şi internaţionalitatea abordării comparatiste relevă noi sensuri ale operei eminesciene, astfel încît apropierea limbajului poetic de limbajul pictural, în cadrul unei asemenea abordări, nu este deloc deplasată. Literaritatea şi picturalitatea, privite din punctul de vedere al cîtorva concepte, demonstrează că între Eminescu şi Jeff Koons există mai multe asemănări decît deosebiri şi că, paradoxal, există deosebiri sensibile între traducerile lui Eminescu în diferite limbi. În definitiv, demersul comparatist urmăreşte să aducă în prim-plan universalitatea poetului român şi importanţa faptului că limbajul acestuia rezonează şi cu alte tipuri de limbaj, iar că opera sa îşi găseşte corepondenţe dintre cele mai variate.

Cele două tipuri de limbaj - cel poetic şi cel pictural - exploatează în viziunea modernităţii aceaşi rădăcină comună: *poiein,* adică actul de a face, de fabrica, fapt ce apropie poetica şi picturalitatea de poietică prin insistenţa de reconstitui procesul fabricării depăşind limitarea la produsul fabricat. Distincţia artă-artefact funcţionează în cazul celor două tipul de limbaj pentru că şi Eminescu şi Jeff Koons reflectă imaginea artistului ca *homo faber*, artistul care se exprimă nu numai prin limbaj, ci printr-un întreg univers. În acest sens, cele două tipuri de limbaj, privite din perspectiva esteticii semotice (Peirce) şi a esteticii semantice (bazată pe teoria comunicării estetice dezvoltată de Abraham A. Moles), nu sînt nişte „realităţi simple”, cum ar spune Merleau Ponty, ci nişte constructe simbolice care vizează paradigma a fi limbaj, a avea un limbaj (Merleau-Ponty, 1964: 56-59).

Pierce neagă existenţa limbajului pictural pe motiv că acesta nu are un vocabular şi reguli de gramatică iar pictura, spre exemplu, este considerată un peudo-limbaj, limbaj secund, fiind aproape exclusă din rîndul fenomenelor semiotice (Noth:1995:446-456). Specificitatea limbajului pictural constă în faptul că nu există o expresie şi un conţinut anterior, ci inventează ad hoc o sintaxă şi un vocabular (*Ibidem*: 410-412). Invenţia

codului şi a vocabularului nu este o invenţia propriu-zisă pentru că astfel s-ar anula comunicarea: unele elemente sînt preluate din exteriorul obiectului pictural (de la antemergători spre exemplu) dar interioritatea acestuia conţine ea însăşi elemente care favorizează înţelegerea, descifrarea.

Limbajul pictural şi limbajul poetic, aşa cum arată Kendall L. Walton sînt două faţete ale conceptelor de reprezentare şi de mimesis, care pun totodată în discuţie şi noţiunea de ficţiune. Orientarea propusă de acest autor vizează filosofia analitică a limbajului şi îşi propune să demonstreze că la nivel ontologic nu există nici o diferenţă între diferitele arte „ale reprezentării[1]", aşa cum le numeşte autorul. (Walton, 1990: 12-13)

În ceea ce priveşte limbajul pictural şi conceptul de reprezentare utilizat de către teoreticienii esteticii semiotice şi ai esteticii semantice, Walton afirmă că reprezentarea nu este o constantă a tuturor structurilor orientate către vizual. Teoriile lingvistice şi semiotice, precum unele dintre cele evocate, sînt suficient de convingătoare, dar, susţine Walton, acestea au anumite limite şi nu cadrează cu viziunea sa asupra artelor reprezentării. Descrierea literară se deosebeşte de fotografie, spre exemplu, prin faptul că prin intermediul fotografiei se vede obiectul real, obiectul însuşi, iar aceasta rămîne doar un intrument, o proteză care intermediază legătura obiect fotografiat - subiect receptor.

Poeziei eminesciană conţine imagini vizuale, descrieri de o plasticitate deosebită: „*Nilul mişcă valuri blonde pe cîmpii cuprinşi de maur,/Peste el cerul d-Egipet desfăcut în foc şi aur;/ Pe-al lui maluri gălbii, şese, stuful creşte din adînc,/ Flori, juvaeruri în aer, sclipesc tainice în soare,/Unele-albe, nalte, fragezi, ca argintul de ninsoare,/ Alte roşii ca jeratec, alte-albastre, ochi ce plîng.*" (***Egipetu***l).

Nilul, florile, malurile, stuful sînt *reprezentate* cititorului, adică *reprezentarea* îşi propune să înfăţişeze realitatea în manieră transfigurată, printr-o dialectică semnificat-semnificant filtrată prin sensibilitatea poetului.

[1] "A quick survey of its frontiers shows the notion of representational art to be especially problematic. Does the Sydney Opera House qualify? Would it if it were titled *Sailing through the Heavens*? Is Brancusi's *Bird in Space* representational? Mondrian's *Broadway Boogie Woggie*? Do Jackson Pollock's paintings represent the actions by which they were made? Should we allow that expressive music *represent* emotions or the experiencing of emotions? Is expression a species of representation?(…) We are not just uncertain about what is representational, we are confused. We need a theory." (Walton, 1990: 12-13).

Spre deosebire de cazul fotografiei, care este doar o proteză prin care receptorul vede obiectul real, adică vede prin fotografie, descrierea prin intermediul limbajului, deşi înfăţişează elemente reale, se adresează cititorului prin componenta sa stilistică, primînd plasticitatea imaginilor şi nu a obiectelor descrise. Altfel spus, o fotografie cu Eminescu nu necesită un cod pentru receptare, în schimb poemul lui Jules Brun[2], dedicat poetului, se cere descifrat.

În ceea ce priveşte specificitatea limbajului poetic eminescian, nu se poate vorbi numai de plasticitatea imaginilor sau de dimensiunea stilistică pentru că momentul Eminescu marchează noi direcţii de dezvoltare a limbajului poetic şi în afirmarea limbii române ca limbă de cultură. În aces sens limbajul nu are statutul de limbă descriptivă ci este o limbă creatoare de lumi poetico-semantice, după cum sugerează G. Călinescu, care afirmă, valorifcînd postumele, imaginea lui Eminescu ca gînditor şi ca poet totodată. Pentru Călinescu, nu numai forma trebuie remarcată la Eminescu, pentru că este vorba de un poet total, spre deosebire de Dumitru Caracostea care se pronunţă pentru studiul poeziei din punct de vedere formal, adică spre studiul structurii expresiei, concluzionînd prin faptul că este vorba de o lingvistică dublată de trăire iar limba trebuie înţeleasă ca valoare (Caracostea, 1980: 35).

Se observă totodată faptul că Dumitru Caracostea respinge „principiul lămuririi reciproce a artelor”(*Ibidem*: 44-45) care urmăreşte să sistematizeze concepte provenind din artele plastice precum cele teoretizate de H. Wölfflin, O. Walzel care, în opinia sa, „nu satisfac îndeajuns cerinţele proprii ale creaţinii poetice” (*Ibidem*).

Revenind la Walton şi la exemplul din poezia *Egipetul*, se remarcă faptul că în ceea ce priveşte poezia, în relaţia literaritate - referenţialitate, referentul este minimizat, dar nu i se neagă importanţa, pentru că acesta contribuie la reconfigurarea sensurilor poeziei. Într-o fotografie cu Nilul, referentul, aşa cum sugerează Walton, este singurul care conferă sensul a ceea ce este văzut, de aceea calitate dominantă a fotografiei este transparenţa (Walton, 1984: 67-72).

---

[2] « Eminesco! Salut, penseur! Salut poète/Qu’un idéal devoir emporte dans les cieux!/Son œuvre magnifique qu’illumine les yeux/Ainsi qu’une blancheur d’aile de gypaète/ Car la chanson lyrique est ton humble sujette;/Car eu ton verbe altier, artiste glorieux. / L’îme auguste des dieux/vibre à l’universel frison qui la complète/ Et ton phare est (…)/Epique, élégiaque, humain, railleur, hardi/(…) O, frère de Musset et de Leopardi ! ».

Acest principiu al transparenţei fotografice funcţionează totuşi şi în cazul limbajului eminescian, deoarece, aşa cum afirmă Rosa del Conte, limbajul are ca referent românitatea (*cf.* Rosa del Conte, 1990). Conceptul vizează în acest caz un nivel de generalitate, care conduce transparenţă spre exterior, spre context. Poezia lui Eminescu reflectă dimensiunea arhaică a culturii române precum şi afinităţi cu tradiţia cultă şi populară, iar de reţinut este faptul că acestă observaţie vine din partea şcolii italiene de cercetare, adică dintr-un spaţiu mai puţin emoţionat de ideea valorizării operei lui Eminescu. De aici şi truismul intraductibilităţii limbajului eminescian pe care Alexandru Ciorănescu îl înscrie în categoria „problemelor dure”, care nu au fost studiate în profunzime. (Ciorănescu, 1989: 185-186).

Pentru a evidenţia imposibilitatea redării românităţii în alte limbi şi în alte culturi, Ciorănescu propune spre traducere următorul exemplu: „*A fi: nebunie tristă şi goală…*”.

Exegetul direcţionează traducerea spre limba franceză şi constată că pentru *nebunie tristă* ar exista posibilităţi de traducere dar se vede în imposiblitatea de a reda sensurile sintagmei *tristă şi goală:* „dacă traducem în franţuzeşte, ar trebui să spunem *vide* sau *nue* dar se simte imediat că echivalenţele sînt iluzorii şi n-ar fi la locul lor. Cuvîntul românesc are conotaţii subtile, ca toate conotaţiile cînd spunem *dracul gol* sîntem departe de a-l întrebuinţa în înţelesul din dicţionar.” (*Ibidem*).

În articolul intitulat *Eminescu ou l'intraductibilite,* Alexandru Niculescu relevă importanţa transmiterii prin traducere a realităţilor socio-culturale sau ideologice conţinute în structurile semantice ale poemelor eminesciene[3] (Niculescu, 1989: 194-195), echivalente, în gîndirea sa, cu „structurile subliminale” teoretizate de Roman Jakobson. Pentru a exemplifica, autorul citează: „*Şi aceeaşi pomi în floare/Crengi întind peste zăplaz.*” în care cuvîntul *zăplaz* are echivalentul franţuzesc *haie de bois,* astfel că în traducerea lui Courriol, fragmentul sună astfel: „*Les mêmes pommiers sont en fleurs/Passant leurs branches dans la haie.*”

[3] « La culture matérielle et spirituelle d'une communauté vit et reflète dans sa littérature ; la transition de cette littérature au-delà de ses propres frontières emmène, avec elle, un sous-fond contenu dans ses valeurs poétiques. Tout comme il y a des *trahisons* poétiques, il y a aussi des *trahisons* socioculturelles. » (Niculescu:1989:194-195).

În categoria acestor elemente care se pot reda cu greu, se înscriu *dorul* şi *armonia* eminesciană, aşa cum remarcă şi profesorul Leonida Maniu. Din punctul de vedere al lui Tudor Vianu, armonia este atît rezultatul mijloacelor prozodice (rimă, ritm, măsură) cît şi al subconştientului auctorial, imposibil de sondat şi de explicat. Există teorii care ar putea să explice acestă armonie internă, teoretizată de Vianu în *Poezia lui Eminescu,* cum este cazul criticii genetice, care decoperă metafore obsedante şi mituri ale autorului (*cf.* Mauron, 1963), dar această direcţie de cercetare se dedă rigorii structuraliste care îi este atribuită lui Caracostea. Un mit obsedant al creaţiei eminesciene este mitul orfic conjugat cu *hestia* şi cu *muzica sferelor* (Zoe Dumitrescu Buşulenga), care ar argumenta „farmecul" limbajului eminescian. Profesorul Dumitru Irimia accentuează asupra transferului de imagini în interiorul unei dinamici acustic-semantic ce premerge constituirii unor idei poetice din idei abstracte şi unde scopul final este convertirea informaţiei lingvistice în semnificaţie artistică (Irimia, 1979: 112-115).

Astfel, se remarcă faptul că traductibilitatea este de fapt o reprezentare a reprezentării, din punctul de vedere al funcționării operei de artă, iar teza intraductibilităţii nu este compatibilă, după unii autori, cu scopul comparatismului. Henry H. H. Remak vorbeşte despre comparatismul global care are ca punct de plecare domeniul literaturii (Remak, 1973). Dimensiunea universală a limbajului eminescian este posibilă doar prin integrarea creaţiei eminesciene în literatura universală, care se face prin intermediul traducerilor.

Pentru a concluziona vom spune că demersul comparatist în direcţia limbajului poetic eminescian cuprinde urmatoarele etape: dinamica pictural-literar din perspectiva ontologiei operei de artă, a esteticii semiotice şi a esteticii semantice şi a filosofiei analitice a limbajului prin teoriile lui Kendall L.Walton (teoria reprezentării, teoria transparenţei fotografice). În continuare, limbajul poetic eminescian cu particularităţile sale relevate de exegeţii români şi străini, funcţionează după principiul reprezentării, la care se mai adaugă reprezentarea reprezentării prin traducere. Prin urmare, se remarcă faptul că literaritatea și picturalitatea sînt elemente de convergență, în cadrul problematicii limbajului eminescian, din punctul de vedere al dispozitivului reprezentațional.

BIBLIOGRAFIE

Dumitru Caracostea, 1980, *Arta cuvîntului la Eminescu*, Editura Junimea, Iaşi.

Alexandru Ciorănescu, 1989, *Despre arta traducerii*, în Centenarul Eminescu, Madrid.

Rosa del Conte, 1990, *Eminescu sau despre absolut*, Editura Dacia.

Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Iosif Sava, 1989, *Eminescu şi muzica*, Editura Muzicală, Bucureşti.

Dumitru Irimia, 1979, *Limbajul poetic eminescian*, Editura Junimea, Iaşi.

Charles Mauron, 1963, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Jose Corti, Paris.

Maurice Merleau-Ponty, 1964, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris.

Alexandru Niculescu, 1989, *Eminescu ou l'intraductibilité,* Centenarul Eminescu, Madrid.

W. Noth, 1995, *Handbook of Semiotics*, Indiana University Press.

H. H. Henry Remak, 1973, *Once again: Comparative Literature at the Crossroads*, Neohelicon, vol. 26, Nr. 2.

Kendall Lewis Walton, 1984, *Transparent pictures. On the nature of photographic realism*, în Noûs, vol.18, No. 1.

Kendall Lewis Walton, 1990, *Mimesis as make-believe: on the foundations of the representational arts*, Harvard University Press.

Oana Rusu
Master II, Cluj-Napoca

Stilistica *Scrisorilor* lui M. Eminescu în relaţie cu variaţiile tematice

Din punct de vedere stilistic, ***Scrisorile*** eminesciene îşi dovedesc unitatea datorită structurării lor cu ajutorul figuri retorice a antitezei. În afară de frecvenţa antitezei la diverse niveluri (lexical, simbolic şi tematic), analiza stilistică a ciclului dezvăluie şi o serie de constante referitoare la utilizarea epitetului şi a altor figuri de stil, toate în legătură cu variaţiile tematice şi atitudinale ale eului. De aceea, vom analiza acele constante stilistice care îşi confirmă consecvenţa pe parcursul ciclului ***Scrisorilor*** şi care exprimă unitatea stilistică: „Interesează numai acele fapte de stil care revin cu oarecare frecvenţa şi care compun o unitate."(Vianu, 1968: 55). În acelaşi fel, D. Caracostea insistă pe necesitatea considerării în interpretare a formei şi a fondului: „Eroarea fundamentală vine tot din separarea indisolubilei unităţi dintre fond şi formă, iar această unitate este dată numai în fiecare creaţiune, privită ca o individualitate unică."(Caracostea, 1980: 119).

Înainte de a analiza stilul ***Scrisorilor***, vom contura cîteva dintre caracteristicile etapei de creaţie în care se încadrează ciclul ***Scrisorilor***. ***Scrisorile*** aparţin din punct de vedere cronologic, tematic şi stilistic celei de-a treia perioade de creaţie eminesciene (*Cf.* Em. Petrescu, 1978: 45-46) care se caracterizează prin opoziţia dintre gîndirea umană şi univers (divinitate), generînd gîndirea critică, viziunea tragică asupra lumii din care zeii s-au retras şi categoriile negative ale limbajului. Ruptura de armonia primordială afectează şi limbajul care ajunge să se nege pe sine, tinzînd către limbajul universal al categoriilor apriorice care au eliminat din ele întreaga materie. Erosul e marcat de nostalgia iubirii pierdute şi de un anumit misoginism, ceea ce duce la negarea femininului, care e văzut ca sursă de suferinţe şi eşec. Astfel, credinţa în iubire şi în principiul feminin ca principiu universal e substituită de reflecţia filozofică şi de satiră, dublate de resemnare. Lumea configurată prin poeziile celei de-a treia etape a creaţiei eminesciene, implicit cea a ***Scrisorilor***, se caracterizează prin ruptură, gîndire critică în opoziţie cu universul, aşadar, ***Scrisorile*** sînt dominate de figura stilistică a antitezei.

Vom trasa de la început cele cîteva direcţii stilistice pe care le va urmări analiza noastră: conturarea nivelurilor la care se construieşte antiteza, profilarea momentelor ironice prin prisma semanticii, indicarea expresiilor negaţiei şi configurarea modului de folosire a epitetului şi a metaforei, sesizarea rolului interogaţiilor retorice. Vom studia antitezele pe mai multe niveluri, şi anume, din punct de vedere lexical, simbolic, tematic.

În ***Scrisoarea I*** se decelează, la un nivel primar al lexemelor, antitezele: slab/puternic, genii/neghiobi, viitor/trecut; la nivelul simbolic e foarte expresivă antiteza dintre preocupările superficiale şi preocupările de esenţă: „caută să-şi bucleze părul/ caută adevărul"; la nivelul tematic se regăsesc multiple antiteze: cea între omul de geniu şi omul de rînd, microcosm şi macrocosm, apariţia universului şi stingerea lui. Se formează o aparentă antiteză între oameni de diferite ranguri sociale „Vezi pe-un **rege** ce-mpînzeşte globu-n planuri pe un veac,/Cînd la ziua cea de mîine abia cuget-un **sărac**.../ Deşi trepte osebite le-au ieşit din urna sorţii,/Deopotrivă-i stăpîneşte raza ta şi geniul morţii;" care susţine ideea schopenhaueriană conform căreia indivizii sînt identici prin esenţa lor, formele ascunzînd acelaşi destin: „Unul e în toţi, tot astfel precum una e în toate". Satira făcută societăţii pune în lumină antiteza dintre dascăl (omul de geniu) şi contemporani, opunînd două moduri de gîndire: gîndirea ce se consacră sensurilor mari ale existenţei şi universului (bătrînul dascăl) şi cea care coboară şi se mulţumeşte doar cu aspectele biologice ale existenţei: „Astea toate te apropie de dînşii... Nu *lumina*/ Ce în lume-ai revărsat-o, ci *păcatele şi vina,/ Oboseala, slăbiciunea, toate relele* ce sînt/ Într-un mod fatal legate de o mînă de pămînt"". Antiteza configurează portretul moral al aceluiaşi personaj: bătrînul dascăl: opoziţia **slab**: „uscăţiv aşa cum este, gîrbovit şi de nimic"(portret fizic) – **puternic** „universul fără margini e în degetul lui mic" (portret moral). Chiar şi în această caracterizare a aceluiaşi personaj e prezentă acea dublare a limbajului pe care o anticipăm acum: ceea ce are legătură cu universul fizic, moral e desemnat prin cuvinte a căror concreteţe se apropie de realism (poetic), pe cînd cele ce desemnează sfere generale, universale se apropie de semantismul nedeterminării. Cu acesta ne apropiem de următoarea caracteristică a ***Scrisorii I***, şi anume de valoarea ei de artă poetică. Vîrsta gîndirii critice afectează şi limbajul poetic, iar ruptura de gîndirea mitică se manifestă prin soluţia des-facerii limbajului, a destrămării lui, concretizat prin efortul de exprimare a momentului precosmic, preconceptual prin cuvinte, deci prin concepte. Ca atare, se dezvoltă un

limbaj ambiguu care însă limitează rostirea termenului ce nu poate fi rostit (increatul). Lupta cu verbul poetic propune cîteva soluţii de desprindere a limbajului din concepţia logocentrică: interogaţia lipsită de răspuns; negaţia în termeni acumulaţi (nici...nici); anularea conceptelor prin alăturarea de antonime; exprimarea preconceptualului prin părţile de vorbire relative (adverbe relative); contradicţia dintre subiect şi elementul predicativ care subminează propoziţia. Aşadar, inovaţiile formale depăşesc romantismul, conducînd către mijloacele de exprimare poetică ale modernităţii.

Putem configura acum dualitatea de limbaj, şi anume **opoziţia dintre categoriile negative şi cele pozitive** care dă naştere unui paradox: din punctul de vedere al realităţii, **absenţele:** nemărginirea, increatul, nemişcarea sînt valorizate pozitiv, fiind percepute drept categorii pozitive: „Cînd nu s-ascundea nimica, deşi tot era ascuns.../ Cînd pătruns de sine însuşi *odihnea* cel nepătruns. Pe cînd, **prezenţele:** viaţa, lumea, mişcarea sînt valorizate negativ, fiind percepute ca şi categorii negative: „Dar deodat-un punct se mişcă... cel întîi şi singur[...]/De atunci şi pînă astăzi colonii de *lumi pierdute*/Vin din sure văi de *chaos* pe cărări *necunoscute*", „Căci e *vis* al *nefiinţei* universul cel *himeric...*". Aşadar, categoriile limbajului contrazic realitatea, nuanţînd relaţiile dintre eu şi referent prin această abordare stilistică care demontează valorile prestabilite ale limbajului. La toate acestea se adaogă expresiile negaţiei pe care le inventariază T. Vianu: „Propunem o clasificare a temelor negaţiei în poezia lui Eminescu, în care distingem: 1) tăgăduirea meritului moral în societatea vremii lui; 2) evocarea vacuităţii spaţiale înainte de începuturile lumii şi după dispariţia ei; 3) evocare imobilităţii temporale în ambele aceste situaţii extreme; 4) tema filozofică a zădărniciei; 5) iubirea ca suferinţă."(Vianu, 1968: 182). Această clasificare susţine teza noastră conform căreia diferite mărci stilistice corespund variaţiilor tematice: aşadar expresiile negaţiei se leagă atît de încercarea de definire a preconceptualului, cît şi de caracterizarea societăţii, însă prin modalităţi stilistice diferite pe care le vom urmări în cele ce urmează. Astfel, expresiile negaţiei contribuie la definirea prin categorii negative a preconceptualului, conducînd către sferele semantice ale indeterminării: **negarea cu adverbele: nici, niciodată**: „pe cînd fiinţă nu era, nici nefiinţă"- anulează negaţia tot printr-un termen negativ, creînd un non-sens logic; „N-a fost lume pricepută şi nici minte s-o priceapă"- întăreşte negaţia; **cuvinte compuse cu prefixul negativ *ne-***: „nefiinţă (apare de trei ori), nepătruns, nefăcute, necunoscute, nemărginit, nemărginire, neştiuţi, nezărită, nemurire".

Aceşti termeni arată „fie tendinţa combativă a poetului în luptă cu non-valorile lumii, fie direcţia filozofică a gîndirii lui orientată către generalizările cele mai întinse, fie viziunea lui cosmică, fie intensitatea simţirii lui.”(*Ibidem*: 187). Apar apoi, termeni echivalenţi ai negaţiei ce contribuie la definirea momentului pre-cosmic: „chaos”, „noapte”(apare de patru ori), „negru, înnegrit” negură, „umbră”(apare de opt ori). Cu totul altfel se prezintă expresiile negaţiei atunci cînd intervine **satira**, prin care se critică societatea cu ajutorul termenilor negativi ce comportă o componentă morală, apreciativă şi care exprimă negativitatea în termeni de viciu comportamental: „neghiobi, slabi, pete, răutăţi, scandale, nenorociţi”. În această sferă, vocabularul are caracteristicile a ceea ce L. Gáldi numeşte *realism poetic* sau satiric şi care se manifestă printr-o „libertate lexicală şi frazeologică care în anumite cazuri, de pildă cu ocazia publicării ***Scrisorii III***, a scandalizat adînc pe contemporani.”(Gáldi, 1964: 273.) **Ironia** îşi extrage sevele tot din negativitatea expresiei, atribuind însă aceste determinări reductive omului de geniu pentru a anula în mod ironic distanţa (antiteza) dintre geniu şi societate: „Neputînd să te ajungă, crezi c-or vrea să te admire?/ Ei vor aplauda desigur *biografia subţire*/ Care s-o-ncerca s-arate că n-ai fost vrun lucru mare”, „Dar afară de acestea, vor căta vieţii tale/ Să-i găsească pete multe, *răutăţi şi mici scandale* […]Nu *lumina*/ Ce în lume-ai revărsat-o, ci *păcatele şi vina,/ Oboseala, slăbiciunea, toate relele* ce sînt/ Într-un mod fatal legate de o mînă de pămînt”. Ironia se referă, prin acest mijloc stilistic, la eforturile posterităţii de a reduce importanţa celui pe care-l judecă după grila lor, dar vizează şi iluziile deşarte ale scriitorului de a fi ţinut minte pentru înălţimea spiritului său.

Trecînd în sfera tropilor, putem spune că şi epitetul cunoaşte o întrebuinţare specifică în funcţie de abordările tematice. Astfel că, în **contexte generale** (universale) e folosit **epitetul ornant** atunci cînd „poetul a dorit să menţină expunerea lirică la nivelul înalt al generalizării filozofice”(Vianu, 1965: 182): „*eterna* pace, negura *eternă,* noapte *adîncă,* luna *plină*”, iar în **contexte particulare** (umane) e utilizat **epitetul individual**: „*savante* adunări”. Epitetul individual cunoaşte şi varianta epitetului rar, prezent în contextele ce exprimă satira virulentă sau ironia: „*prostatecele* nări” e şi apreciativ, satiric, arătînd indignarea la adresa micimii spirituale a posterităţii, iar „*microscopice* popoare” exprimă compătimirea pentru umanitate într-o formă amar-ironică. Folosire epitetului în acest mod subliniază o intenţionalitate la nivelul atitudinii eului, care se

leagă de sfera tematică abordată, alternînd nodurile de tensiune a violenţei de limbaj cu cele ale liniştii universale. Putem observa aici şi ciclicitatea construcţiei ***Scrisorii I***, care, după cum rezultă din analiza noastră, nu e doar tematică, ci şi stilistică: peisajul selenar cu care debutează poemul, încheie şi descrierea căderii lumilor şi a deşertăciunii ei, sugerînd astfel şi ciclicitatea perioadelor de acalmie (precosmică) care se întretaie cu cele de frămîntare lumească. Mai amintim celelalte tipuri de epitete care dau nota caracteristică a discursului din ***Scrisori*: epitetul în frază** (sub formă de predicat nominal) se realizează atunci cînd numele predicativ e un substantiv, copula va exprima identitatea dintre cei doi termeni, adică condiţiile necesare identificării metaforice: „Punctu-acela [...] *e stăpînul fără margini* peste marginele lumii", „e *vis al nefiinţei* universul cel himeric"; apoi, **epitetul dezvoltat**: în loc de epitetele gerunziale (din prima etapă) întîlnim propoziţii atributive cu valoare de epitet: „Mii de fire viorie *ce cu raza încetează*; gînduri/ *Ce-au cuprins tot universul*, arbori *ce se scutură de floare*". Valoarea lor stilistică constă în faptul că poetul obţinea un spaţiu mai larg, care îi permitea dezvoltări de gîndire şi imaginaţie. **Epitetul apreciativ**[1] este produsul unei judecăţi de valoare, exprimînd sentimentele sau aspiraţiile poetului şi apare des în ***Scrisori*** datorită aprecierii drastice, a satirei care e aplicată lumii: „notă *prizărită* sub o pagină *neroadă*", „*prostatecele* nări". O altă figură retorică care îşi pune amprenta asupra discursului e **interogaţia retorică** care redă alternanţa întrebare/răspuns şi dinamizează textului, potenţînd caracterul meditativ, de reflecţie asupra sorţii lumii şi a omului de geniu: „Ce-o să-i pese soartei oarbe ce vor ei sau ce gîndesc?..." „Ce-o să aibă din acestea pentru el, bătrînul dascăl?", „O să-şi bată alţii capul s-o pătrunză cum a fost?", „Neputînd să te ajungă, crezi c-or vrea să te admire?".

În ***Scrisoarea II***, antitezele cuprind aceleaşi niveluri, după cum urmează: nivel lexical: „barzi/ cumularzi, mare/ pitic, nouă/ veche, atunci/azi"; nivel simbolic: „harfă/ marfă"- arta adevărată/ mercantilizarea artei; nivel tematic: opoziţia poet autentic/ poet care caută gloria, realitate livrescă/ realitatea vieţii, gîndire/ risipirea în ispite, conflictul ideal/real. Antiteza se conturează şi la nivel temporal, între un „atunci" al puterii vizionare şi un „azi" al ridiculizării visării (în penultima strofă): „*Atunci* lumea cea gîndită pentru noi avea fiinţă,/ [...] *Azi* abia vedem ce stearpă şi ce

[1] Celălalt membru al clasificării e *epitetul evocativ* care scoate în evidenţă o trăsătură a realităţii.

aspră cale este/ Cea ce poate să convie unei inime oneste". Opoziţia dintre categoriile negative şi cele pozitive vizează mai mult contextele comportamental-umane. În acelaşi mod, **categoriile negative sînt valorizate pozitiv, iar cele pozitive, negativ**: ura – valorizată pozitiv ca garant al lucidităţii eului: „Dacă port cu uşurinţă şi cu zîmbet a lor ură"; admiraţia: valorizată negativ, privită ca o defăimare implicită: „Laudele lor desigur m-ar mîhni peste măsură"; gloria: termen pozitiv, valorizat negativ: „Gloria-i închipuirea ce o mie de neghiobi/ Idolului lor închină"; iubirea: termen pozitiv, valorizat negativ: „[...] dragostea? Un lanţ/ Ce se-mparte cu frăţie între doi şi trei amanţi." De data aceasta, asemenea opoziţii ale limbajului se vor corela cu expresiile negaţiei şi, implicit, cu ironia. În privinţa expresiilor negaţiei, în acest poem abundă cele care se referă la comportamentul uman sau la starea societăţii (şi mai puţin la sfera universalităţii): cîteva cuvinte compuse cu prefixul negativ *ne*-: „neputinţă"; termeni echivalenţi ai negaţiei: „chaos", „neagră", „negură" şi mai multe cuvinte cu sens negativ: „pierdut, ridicul, durere, înjosire, spoială, neghiobi, pustiu, neghiobi, pitic, nimic, ruină". Linia satirei nimicitoare e întreruptă doar de evocarea epocilor de studiu care întreţineau iluzia în idealitatea lumii: „Scîrţîirea de condeie dădea farmec astei linişti,/Vedeam valuri verzi de grîne, undoiarea unei inişti,/ Capul greu cădea pe bancă, păreau toate-n infinit;". E singurul moment de relaxare a tensiunii satirice, în care apar cuvintele ce sugerează indeterminarea universalului, dar deplinătatea momentului e totuşi fisurată de auto-ironia amară: anii visării („cînd visam în academii") sînt rechemaţi în amintire nu pentru a-i reinstitui, ci pentru a-i submina, aşadar discursul destramă ultimul reper al trăirii în armonie pe baza inadvertenţei la realitate, creînd o dublă ironie care subminează şi realul, dar şi idealul pentru a nu pune nimic în loc. Ironia anilor tinereţii e nuanţată de ironizarea propriului limbaj de creaţie din primele etape: „visam la ochi albaştri", „versuri dulci", „trandafirie şi sălbatică"– sînt sintagme adesea folosite în primele perioade de creaţie, ironizate acum datorită incapacităţii lor de a mai descrie lumea reală.

Epitetul îşi păstrează constantele, însă cu accentul pe cel apreciativ şi individual care accentuează satira; în **contexte generale** (universale) apare **epitetul ornant**: „În ***Scrisoarea II***, unde poetul ne apare în atitudinea superiorităţii faţă de micimi şi josnicii, epitetul se menţine de asemenea la nivelul generalizator"(Vianu, 1965: 182): „limba *veche* şi-*nţeleaptă*", „*tainică* simţire", „evlavie *adîncă*", „limbe *moarte*". În **contexte particulare**

(umane) apare **epitetul individual**, de exemplu: „protecţie *de fuste*” care înfierează parvenirea cu ajutorul soţiilor oamenilor influenţi. Epitetul rar, care trebuie să prezinte o noutate prin conţinutul, dar şi prin forma lui: „iambii *suitori*”, „*săltăreţele* dactile” indică în mod fericit chipul în care se succed silabele neaccentuate şi cele accentuate. Epitetul în frază exprimă identitatea dintre cei doi termeni: „femeia, ca şi lumea, e o *şcoală*” şi accentuează, în acest caz, pe frivolitatea în care a decăzut iubirea şi femeia. Epitetul dezvoltat: „[...]acel soi ciudat de barzi,/ *Care-ncearcă prin poeme să devină cumularzi*” , „[...] dragostea? Un lanţ/ *Ce se-mparte cu frăţie între doi şi trei amanţi*.”- dezvoltă judecăţi de valoare. Epitetul apreciativ exprimă satira aplicată lumii: „protecţie *de fuste*”, „secol *de nimic*”, „cărările vieţii [...]*grele* şi *înguste*”. Putem observa totuşi că şi în cazul epitetului ornant, care exprima universalul, aici el va exprima tot o nuanţă de comportament, superior de această dată: „Ori de cîte ori poetul a dorit să menţină expunerea lirică la nivelul înalt a generalizării filozofice sau cînd a exprimat chiar simţirile sale cele mai intime, considerînd-le însă dintr-un punct superior de vedere, adică tot ca un filozof dominînd prin cugetare încercările vieţii, epitetul ornant a reapărut […]”(*Ibidem*: 182). Acest poem e mai dinamic în construcţie, fapt dovedit şi de debutul abrupt printr-o interogaţie retorică, dar şi prin frecvenţa masivă a acestor interogaţii: „De ce pana mea rămîne în cerneală, mă întrebi?/ De ce ritmul nu m-abate cu ispita-i de la trebi?”, „Încorda-voi a mea liră să cînt dragostea?”, „De ce nu voi pentru nume, pentru glorie să scriu?/ Oare glorie să fie a vorbi într-un pustiu?” ; „De ce dorm, îngrămădite între galbenele file,/ Iambii suitori, troheii, săltăreţele dactile?”; „A turna în formă nouă limba veche şi-nţeleaptă?”, „Să le scrii, cum cere lumea, vro istorie pe apă?”, „Vai! tot mai gîndeşti la anii cînd visam în academii,/[…] Şi-n a lucrurilor peteci căutînd înţelepciune?”, „Ce? să-ngîni pe coarda dulce, că de voie te-ai adaos/ La cel cor ce-n operetă e condus de Menelaos?”. Recurenţa interogaţiilor redă tonul vehement al unui eu revoltat şi marchează, de asemenea, nodurile de meditaţie ale poemului.

Scrisoarea III dezvoltă antitezele tematice pe mai multe planuri: planul trecutului eroic dezvoltă antiteza între Baiazid şi Mircea, între trecutul mitic şi timpul căzut în istorie (Imperiul Otoman căzut sub zodia ambiţiei de putere), iar planul prezentului dezvoltă antitezele între trecutul eroic şi prezentul corupt, între eroism şi lene ori minciună, între erou şi mască, deci la un nivel simbolic între autentic şi fals: ”În izvoadele bătrîne pe *eroi* mai pot să caut;”/ „Panglicari în ale ţării, care joacă ca pe funii,/ *Măşti* cu toate de

renume din comedia minciunii?”. Antiteza de limbaj e susţinută de opoziţia dintre două tipuri de poetică: poetica vizionară, veacul poeziei cu valenţe mitice: „De-aşa vremi se-nvredniciră cronicarii şi rapsozii;” şi prezentul încărcat de proza de speţă joasă: „Veacul nostru ni-l umplură saltimbancii şi irozii.../ […]Mestecînd veacul de aur în noroiul greu al prozii.” Mai amintim antiteza între sentimentul autentic al patriotismului şi vorbăria goală a patriotardului:” Au de patrie, virtute, nu vorbeşte liberalul,/ De ai crede că viaţa-i e curată ca cristalul?”.

Din punctul de vedere al construcţiei, poemul se împarte în două părţi: oda dedicată vremii eroice şi satira aplicată contemporaneităţii, mediate de fragmentul scrisorii fiului de domn ce afirmă erosul ca pe un principiu organic legat de viaţa consubstanţială cu natura. Acest fragment, care rupe şi din punct de vedere formal versificaţia amplă a ***Scrisorii***, separă două moduri de exprimare poetică: limbajul înalt al vizionarismului şi satira necruţătoare care apelează la un limbaj al invectivei. Luînd în considerare aceste două tipuri de expresivitate poetică, putem analiza în continuare valenţele epitetului şi ale expresiei negaţiei. În tablourile primei părţi care redau epoca eroică se remarcă, de asemenea, epitetele ornante care configurează contextele generale (cadrul mitic): „munţii *mari*, arborelui *falnic*, neguri *alburie*, corturile *mari*, *negrului* pămînt”, însă am putea adăuga că în acest poem viziunea asupra lumii primordial-mitice şi eroice se fixează mai precis, creînd imagini concrete, cerute în parte şi de scena bătăliei: „Nu numai tablourile satirice din cele cinci ***Scrisori***, ci şi tablourile idealizate abundă în cuvinte concrete şi simple, luate din limba cea de toate zilele. Din acest punct de vedere armonia cea mai deplină se observă în ***Scrisoarea III*** unde cele două părţi reprezintă, în ciuda diferenţelor tematice, două aspecte esenţiale ale aceluiaşi realism poetic.”(Gáldi, 1964: 294). În acest sens putem enumera cîteva dintre epitetele individuale care redau imagini surprinzătoare: „valurile *verzi de grîie*, valuri *de mătasă*, curcubeele *de noapte*, frunzişul *sunător*, zid *înalt de suliţi*, fruntea *de fier*”. Epitetul rar: „marea turburată şi înaltă” foloseşte adjectivul *înaltă*, niciodată întrebuinţat înainte pentru a caracteriza marea, dînd astfel sugestia agitaţiei extreme a mării. Partea a doua, **satira** care recurge la sarcasmul usturător, întrebuinţează mai variat **epitetul individual şi pe cel rar**. Mijloacele acestea stilistice corespund sferei tematice care configurează critica societăţii, înmulţind astfel epitetele apreciative, care individualizează comportamente: „Atunci cînd întîmpinăm invectiva satirică (de pildă în ***Scrisoarea III***) sau un pastel […] epitetele se

înmulţesc în acord cu genul abordat."(Vianu, 1965: 201). Iată cîteva dintre epitetele apreciative cele mai expresive ale părţii satirice: „izvor *de şiretlicuri, veninoasele*-i nimicuri, monedă *calpă*, [tot ce e] *zmintit* şi *stîrpitură…perfid* şi *lacom, zmintitele* lor guri." Toate aceste epitete au rolul de caracterizare, trădînd virulenţa şi înfierînd practicile şi morala societăţii. Există şi cîteva epitete individuale de o mare expresivitate: „privirea-*mpăroşată* şi la fălci *umflat* şi *buget*". În cazul epitetului rar „[privire]-*mpăroşată*" raritatea lui „provine nu numai din adevărul lui (pentru un om cu sprîncene stufoase, animalice), dar şi din frecvenţa cu totul rară a cuvîntului, format prin compunerea cu prefixul *în-* de la păros. Acest din urmă cuvînt, derivat el însuşi cu sufixul *–os* de la păr, nu produce altă derivaţie, în afară de acest *împăroşat* care ne reţine în poezia lui Eminescu."(*Ibidem*: 191). Am vrea să amintim şi cîteva dintre expresiile negaţiei, indicînd viciul, care se transformă în invectivă şi blestem: „fonfii şi flecarii, găgăuţii şi guşaţii, bîlbîiţi cu gura strîmbă, răi, fameni, ciumă, ocară (apare de două ori), ruşine (apare de trei ori), cinism, lene, [femeile-i] pierdute, minciună (apare de două ori), mişei (apare de două ori), smintiţi (apare de trei ori)". Atît frecvenţa, cît şi repetarea acestor cuvinte-invectivă arată vehemenţa stilului şi a imaginilor, confirmînd faptul că o anumită sferă tematică (a viciului moral şi chiar a urîţeniei fizice ce comunică decăderea) reclamă anumite mărci stilistice, în acest caz epitetul apreciativ sau cel individual satirizant.

În privinţa frecvenţei interogaţiei retorice în ***Scrisoarea III***, putem observa că în prima parte a poemului, care desfăşoară o lume mitică există foarte puţine **interogaţii retorice** (şi numai dacă le considerăm pe cele din dialogul dintre Mirecea şi Baiazid), pe cînd partea a doua, a satirei, e înţesată de aceste interogaţii: „*Poţi să-ntîmpini patrioţii ce-au venit de-atunci încolo?; Au prezentul nu ni-i mare? N-o să-mi dea ce o să cer?/ N-o să aflu într-ai noştri vre un falnic juvaer?/ Au la Sybaris nu sîntem lîngă capiştea spoielii?; Măşti cu toate de renume din comedia minciunii?; Au de patrie, virtute, nu vorbeşte liberalul, De ai crede că viaţa-i e curată ca cristalul?; Ce a scos din voi Apusul, cînd nimic nu e de scos?; Vă miraţi cum de minciuna astăzi nu vi se mai trece?; Astăzi alţii sînt de vină, domnii mei, nu este-aşa?*". Valorile expresive pe care aceste interogaţii le imprimă satirei nu se reduc doar la dinamismul dat poemului, ci trec înspre exprimarea mîniei într-un ritm ce acumulează tensiunea indignării. Rolul propoziţiilor exclamative (treisprezece la număr, faţă de patru din prima parte, dintre care doar două cu valoare de invocaţie) constă în forţa lor de eliberare a încordării

mîniei într-un şir de invective care denunţă limita ultimă a imposturii şi a viciului: „*Spuma asta-nveninată, astă plebe, ăst gunoi, Să ajung-a fi stăpînă şi pe ţară şi pe noi!; Nişte răi şi nişte fameni!/ I-e ruşine omenirii să vă zică vouă oameni!; Să dai foc la puşcărie şi la casa de nebuni!*”. Am enumerat doar cîteva dintre aceste exclamaţii care adună multe dintre expresiile indignării, nemenţionînd exclamaţiile care au valoare de invocaţie: „Înaintea acestora tu ascunde-te, Apollo!/ O, eroi! care-n trecutul de măriri vă adumbriseţi”. Această invocaţie reprezintă însă în context o anti-invocaţie care „rosteşte invers formula introductivă, consacrată, a epopeilor antice. Ceea ce urmează acestei „invocaţii paradoxale” este satira vehementă, culminînd cu un blestem, adică „rostirea inversă” a verbului poetic, ce caută să cîştige puteri destructive nimicitoare.” (Bot, Columban, 2004: 65-66). Invocaţia-blestem din final („*Cum nu vii tu, Ţepeş doamne, ca punînd mîna pe ei,[…]/ Să dai foc la puşcărie şi la casa de nebuni!*”) reprezintă punctul culminant al acumulării violenţei de limbaj şi al imaginarului destrucţiei, în contrapunct cu tabloul întemeierii de la începutul poemului. De aceea, limbajul ***Scrisorii III*** reprezintă un climax al verbului caustic şi satiric, cu valenţe distructive.

Scrisoarea IV se structurează tot pe două părţi: idila desfăşurată în spaţiul protector al naturii, iar apoi satira ce înfierează iubirea transformată în convenţie, contract şi seducţie banală. Antiteza se susţine mai întîi prin opoziţia tematică principală – eros autentic/ eros pervertit – trecînd, apoi, în sfera opoziţiilor de limbaj care semnalează, autoironic, două moduri antagonice de a percepe limbajul. Planurile puse în opoziţie coincid oarecum cu cele din ***Scrisoarea III***, conform părerii lui D. Popovici care arată epoca fericirii primordiale şi cea a decăderii se refac în ***Scrisoarea IV*** pe linia erotică: „Planurile poetice din ***Scrisoarea III*** se refac în ***Scrisoarea IV***: aceeaşi epocă îndepărtată de fericire opusă aceleiaşi actualităţi decadente, dar totul contemplat de data aceasta pe linie erotică. Şi aceeaşi dualitate realizată longitudinal, pe linia istoriei.”(Popovici, 1969: 226). La fel precum în ***Scrisoarea III***, există la nivel simbolic, opoziţia între poezia primordialului şi proza prezentului decăzut: „*proza asta e amară*”.

Vom intra în analiza stilistică tot pe calea observării epitetelor, care conturează şi cele două tipuri diferite de poetică. Cadrul edenic al primei părţi impune un imaginar al armoniei, redat prin **epitetele ornante**, unele dintre ele surprinzînd notele cromatice ale peisajului paradisiac: „apele *clare,* ferestrele *arcate,* perdele *încreţite*, lebedele *albe,* pulbere-*argintoasă*, mîna

[…] *albă*, părul galben, lianele *albastre,* luna[…] *bălaie*, capul *blond*”. Sfera cromatică circumscrisă aparţine culorilor deschise, liniştitoare, sugerînd iar armonia şi seninătatea cadrului. Cîteva epitete formează chiar expresive sinestezii: „dulce zvonul, umbra parfumată”, sugerînd sensibilitatea crescută a eului receptor pentru nuanţele naturii. De asemenea, apare cu frecvenţă epitetul *dulce*, foarte des întrebuinţat în prima perioadă de creaţie, cuprinzînd rezonanţele armoniei: în acest poem apare de şase ori, însă doar în prima parte, cea a idilei, venind cu sugestiile iubirii îmbietoare într-un cadru ce participă la povestea de dragoste a celor doi: „*dulce* zvonul, lumina-i *dulce*”, etc. În privinţa recurenţei unor sintagme, cuvîntul *amor* cu variante lui cunoaşte o modificare de sens. Astfel că, dacă în prima parte *amor* apare doar o sigură dată, în sintagma: „poveste de amor”, sugerînd singularitatea celor ce trăiesc povestea de iubire, în a doua parte cuvîntul apare de mai multe ori devalorizîndu-se treptat şi căpătînd atributele caricaturii: „amorul vostru e-un amor străin; amoroasele-nţelegeri”. Pluralul indică multiplicarea la nesfîrşit a unor contracte convenţionale care s-au îndepărtat de sensurile iubirii primordiale, amorurile urmînd în serie într-o mecanică a profitului şi a grotescului. Astfel că partea satirei va abunda din nou în epitete apreciative, confirmînd aceeaşi constanţă stilistică în ceea ce priveşte abordarea tematică a societăţii: „*ridicula*-ţi simţire, *pătimaş* şi *îndărătnic*, ea-i *rece* şi *cochetă*, *sărmana* viaţă, capul *pustiit,* gîndirea *uşoară*, *proaste* lucruri”. Epitete individuale îşi dovedesc din nou forţa de caracterizare acidă: „congres *de rubedenii*, amor *străin*, *amoroasele*-nţelegeri”. Categoriile negaţiei se referă atît la atribute comportamentale negative, cît şi la dizarmonia lumii şi a eului: „amar, străin, proaste, ură, glume, pierdut, pustiit, sărmana, rece, neisprăvit, sfărîmate, nebun.” Frecvenţa interogaţiei retorice se prezintă în acelaşi mod: în prima parte interogaţiile lipsesc, iar în a doua ele abundă (sînt optsprezece), sugerînd astfel că lumea unitară imaginată în prima parte a poemului respinge fragmentarismul şi tensiunea provocată de întrebările fără răspuns formulate din revoltă. Recurenţa interogaţiei din a doua parte trădează un spirit neliniştit care sesizează scindările lumii. ***Scrisoarea IV*** construieşte antitezele pornind de la nivelul tematic şi ajungînd la cel al poeticii, opunînd două tipuri de verb: cel singularizant, care constituie lumi şi cel distructiv, care nu mai e capabil să reinstituie armonia originară.

În ***Scrisoarea V*** antitezele sînt mai estompate şi datorită gestului de oglindire în experienţa erotică, care deşi e conotată negativ, mai permite eului regăsirea sa în suferinţă, ambiguizînd astfel imaginea femeii, al cărei

simbol devine totuşi trădătoarea Dalila. Eminescu reface, în prima parte, toposul şi limbajul iubirii depline, devalorizîndu-le imediat sensul şi punîndu-le sub semnul măştii şi al jocului de aparenţe. Tabloul unei posibile comuniuni e rupt de formularea *„Ce iluzii!”*, corespondent acelui „*Fantezie, fantezie*” din ***Scrisoarea IV*** care întrerupe în acelaşi mod un tablou al idealităţii care nu se mai susţine în realitate. Inconsistenţa tablourilor ce înfăţişează iubirea ideală e semnalată de folosirea condiţionalului: „s-ar crede, ar privi-o, ar sta, etc..” . La nivel tematic antitezele care se constituie sînt: opoziţia între profunzimea de gîndirea a bărbatului şi frivolitatea femeii, între comuniunea ideală în eros şi ruptura definitivă a celor două principii, masculin şi feminin, opoziţia între femeia proiectată în ideal şi cea pămînteană: „Ea nu ştie c-acel demon vrea să aibă de model/ Marmura-i cu ochii negri şi cu glas de porumbel”. La un nivel simbolic regăsim opoziţia dintre craiul de pică si craiul de mahala, adică cea între masculinitatea superioară şi cea vulgară, de joasă speţă. Ironia intervine aici pentru a egaliza în ochii femeii aceste diferenţe, pe care pragmatismul ei nu le înţelege: „*Vei vedea că de odată ea devine pozitivă. [...]/ Poate că-i convin tuspatru craii cărţilor de joc/ Şi-n cămara inimioarei i-aranjează la un loc...”, „Nu-i minune ca simţirea-i să se poată înşela,/ Să confunde-un crai de pică cu un crai de mahala...*”. **Trecerea de la sfera idealităţii la cea a prozaismului e semnalată tot de trecerea de la un limbaj al generalului, universalului**: „veci de veci, pururi, lume-ntreagă,” **la un limbaj al satirei, individualizat** de caracterizarea cu ţintă moral-apreciativă: „zîmbiri de curtezană, ochi bisericoşi, june curtezan, păsciorul mărunţel”. Diminutivul are rolul de a ridiculiza atitudinea voit pretenţioasă a admiratorilor de salon: „După care ea atrage vre un june curtezan/ Care intră ca actorii cu păsciorul mărunţel”. La fel ca în ***Scrisoarea IV***, semnele erosului îşi modifică valoarea, lucrul fiind vizibil în conotarea negativă a cuvintelor şi sintagmelor ce configurau erosul idealizat: „*lăcrămoasele ei gene, crăiasă, amor*”. În finalul poemului, eul demonic ce nu se mai poate cunoaşte şi recunoaşte în principiul feminin, conchide resemnat că iubirea şi farmecul feminin se reduc doar la o situaţie rizibilă: „*Ş-o să-ţi spuie de panglice, de volane şi de mode,/ Pe cînd inima ta bate-n ritmul sfînt al unei ode...*” Atitudinea de resemnare, survenită în urma revoltelor aprige poate fi întrevăzută din punct de vedere stilistic printr-o absenţă, şi anume, prin raritatea interogaţiilor retorice, care în schimb abundau în celelalte ***Scrisori***. Cele două interogaţii: „*Şi că sufletul ţi-l pierde fără de nici un folos?; Ştie ea oare că [...] cercînd să te-nţeleagă/Ar umplea-*

a ta adîncime cu luceferi luminoşi?” comunică faptul că revolta eului s-a transformat în resemnarea amară, care constantă decăderea fără a se mai îndîrji.

În privinţa ritmului trohaic pe care îl utilizează ***Scrisorile,*** există multiple discuţii divergente, care au pus problema identificării tonului acestor poezii cu ajutorul melodicităţii ritmului. Aşa că, dacă G. Ibrăileanu considera că troheul e ritmul care afirmă viaţa, datorită accentului plasat pe prima silabă şi a frecvenţei lui în poeziile populare cu ritm alert, D. Caracostea îşi arată suspiciunea în privinţa acestei afirmaţii, luînd în considerare dubla metaforă modernă: iambul e suitor, pe cînd troheul, coborîtor. Această metaforă a dat regula prin care se consideră că iambul e versul afirmării şi al vitalităţii, pe cînd, dimpotrivă, troheul ar fi ritmul ce comunică depresia şi pesimismul. D. Caracostea pune însă problema în sensul interdependenţei conţinutului de forma ritmică, afirmînd că: „În realitate, dispoziţia în care te lasă o poezie atîrnă de un complex de fapte expresive, care variază de la o creaţiune la alta, totalitatea mijloacelor acustice colaborînd cu ansamblul mijloacelor stilistice”(Caracostea, 1980: 122-123). Astfel că putem afirma faptul că „separarea elementelor acustice de conţinut duce la mutilarea amîndurora”(*Ibidem*: 123) şi că e necesară judecarea relaţiei ritm – conţinut prin prisma concepţiei structurale a formei.

Aşadar, după toate consideraţiile de ordin stilistic referitoare la variaţiile tematice, putem observa că mărcile stilistice ale ***Scrisorilor*** configurează pe lîngă opoziţiile tematice sau simbolice şi pe cele de limbaj poetic şi de concepţie asupra rolului verbului poetic, căruia intenţionalitatea poetului îi aplică unele valori pentru a le deturna apoi în iluzie şi inconsistent. Stilul se modifică atît în funcţie de sfera tematică, cît şi în funcţie de poetica şi concepţia despre limbaj care e transpusă în modelele stilistice.

BIBLIOGRAFIE

Ioana Bot, Monica Columban, 2004, *Mihai Eminescu, Scrisori*, Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca.

Dumitru Caracostea, 1980, *Arta cuvîntului la Eminescu*, ediţie îngrijită de Nina Apetroaie, studiu introductiv de Ion Apetroaie, Junimea, Iaşi.

Ladislau Gáldi, 1964, *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*, Editura Academiei, Bucureşti.

Ioana Em. Petrescu, 2000, *Eminescu, modele cosmologice şi viziune poetică*, ediţie îngrijită şi prefaţată de Irina Petraş, Editura Paralela 45, Piteşti.

Dimitrie Popovici, 1969, *Poezia lui Mihai Eminescu*, prefaţă de Ioana Petrescu, Editura Tineretului, Bucureşti.

Tudor Vianu, 1965, *Despre stil şi artă literară*, cuvînt omagial de Al. Philippide, ediţie îngrijită şi prefaţată de Marin Bucur, Editura Tineretului, Bucureşti.

Tudor Vianu, 1968, *Studii de stilistică*, ediţie îngrijită şi studiu introductiv de Sorin Alexandrescu, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti.

ALEXANDRA ROXANA LAZĂR
Anul II, Braşov

Satira eminesciană – o critică a sterilităţii limbajului

> „Te concentrezi asupra limbajului atunci cînd i-ai simţit deficienţele, insuficienţele, neputinţele, convenţionalitatea mincinoasă. Îl examinezi cu speranţa că este cu putinţă să depăşeşti limitările lui sintactice şi lexicale, tot ceea ce în el ţine de *déjà connu, déjà dit*.
> Vrei să înţelegi ce te condiţionează, vrei explicaţii pentru ceea ce poate părea la fel de firesc ca aerul sau hrana. Şi nu poţi să nu te opreşti asupra limbajului atîta vreme cît simţi că nu e al tău, ci al celorlalţi". (Crăciun, 2006:100)

Miza acestei lucrări o constituie motivarea tezei conform căreia satirele eminesciene reprezintă un amendament adus pervertirii limbajului supus unui proces de demistificare, contaminare, aşadar falsificare, limbaj care se transformă în pură convenţie, în momentul în care devine glasul altora şi nu al individului, poezia fiind redusă la o simplă emitere a unui mesaj ce poartă în subsidiar intenţia de a seduce şi de a impresiona. Această mutație poartă drept fundament agresiunea ideologiilor culturale şi sociale promovate de contemporani asupra literaturii, dar intenţia transparentă formulată de satirele eminesciene este aceea de a sesiza neputinţa limbajului de a mai funcţiona corect şi coerent.

În ceea ce priveşte Romantismul, ca mişcare artistică şi filosofică, definit de Foucault drept „perpetuu proces de individualizare" (Stuffer, 2005: 152), teoreticieni marxişti ca Terry Eagleton şi Fredric Jameson afirmă că prin intermediul limbajului scriitorii inventează soluţii imaginare în cadrul „contradicţiilor de ordin social care nu-şi găsesc rezolvare" (Jones, 2000:40), limbaj caracterizat de „instabilitate, fragmentarism, multiplicitate, ambiguitate, indeterminare, artificialitate, dar deschis asocierilor şi jocurilor." (*Ibidem* : 41), Gh. Crăciun ar continua în aceeaşi linie concluzionînd că „realul obligă limbajul să fie ceea ce este" , iar conform Ioanei Em. Petrescu, poezia lui Eminescu, îndeosebi satira, se naşte

învingînd limbajul, iar aceasta fie poate avea o finalitate „poezia trebuie să ducă undeva”, spune André Brèton, fie „poezia nu duce nicăieri”, spune Heidegger.

Conform lui Steven E. Jones instrumentul scriiturii satirice este „violenţa simbolică” (*Ibidem*: 42) explicitată printr-un limbajul ce abundă în antiteze şi invective, acesta fiind motivul pentru Wordsworth considera că cel mai dur mod de a face satiră este realismul retoric. M. H. Abrams prelungeşte discuţia pînă la a considera satira un gen *un-Romantic*, deoarece promovează o retorică angajată în sfera publică, aşadar profană, atribute care contravin spiritului proiectat în paradigma romantică prin aplecarea spre sublim, idealizare şi interiorizare a lumii. El pune în discuţie principii romantice, de pildă, caracterul profetic, dimensiunea sentimentală şi sublima proiectată spre transcendent, tocmai pentru a sublinia situarea condiţiei limbajului profilată în satire în prelungirea viziunii romantice asupra obiectului poeziei, pe care nu o dizlocă în totalitate, limbajul eminescian fiind totuşi tributar retorismului paşoptist faţă de care dezvoltă în acelaşi timp o atitudine polemică.

Satira eminesciană cuprinde un vast spectru de oglinzi ce reflectă o lume măruntă prin preocupările sale profane , care a fost supusă unui fenomen ce a cauzat o fisură , o dizlocare de la valorile genuine, devenind ridicolă şi „rece”, o simplă „motănime”, difuzii ce converg într-un punct central, reprezentat de poezia ce devine construct pur al limbajului falsificat şi falsificator, care se limitează la a-şi exercita doar funcţia superficiala asumată de limbaj în general, şi anume aceea de a seduce şi impresiona.

Incongruenţele existenţei sociale cu percepţia şi sensibilitatea poetului asupra menirii poeziei sînt sancţionate prin satire care amendează atitudinea tineretului predispus la desfrîu şi o ignorare a idealurilor genuine (***Junii corupţi***); superficialitatea şi impostura sînt relevate în ***Epigonii***; condiţia savantului şi a artistului într-o societate degradată (***Scrisoarea I*** şi ***Scrisoarea III***); lipsa unei concepţii înalte şi edificatoare asupra artei (***Criticilor mei***).

Interpretările anterioare făcute satirelor eminesciene au condus la o opinie univoc exprimată, şi anume că ele se îndreaptă spre demascarea unui spectacol politic prin utilizarea unui carnaval de măşti ce deghizează iubirea devenită pur instinct şi umanitatea transformată în ignoranţi, că poetul trebuie să înalţe un glas puternic prin care să exprime un patos colectiv (Călinescu, 1964:169) şi că satira sa este o răzvrătire de biruinţă împotriva

vieţii, (Bulgăr, 1963:123) Roland Barthes vedea în funcţia socială a rostirii literare capacitatea de a transforma gîndirea în marfă, societatea instituţionalizînd hazardul gîndirii. De fapt, atitudinea ironică în satiră îi sporeşte acesteia puterea de a se nega pe ea însăşi, ironia pregătind restabilirea lumii răsturnate.

Dar prezentarea tabloului social în satira eminesciană reprezintă doar un pretext pentru a amenda actuala condiţie a poeziei, aşadar revolta este împotriva limbajului pervertit, şi nu împotriva ideologiilor promovate de societate, ci de felul în care acestea atacă organismul literar. În momentul în care gîndirea mitică, vechile valori îşi pierd realitatea prin instaurarea unei noi mentalităţi şi ideologii, limbajul poeziei fiind deposedat de temeiurile naturale ale existenţei, e ameninţat, în termenii Ioanei Em. Petrescu, de „sterilitate”, limbajul devenind artificial,falsificat, permiţînd noi deschideri spre perceperea lui ca joc gratuit: „*Ce e poezia? Voluptos joc cu icoane şi cu glasuri tremurate***.”** (Eminescu, 2008: 28). În termenii lui Carlos Bousono**,** Eminescu se detaşează nu de valoarea ideologică a fenomenului, ci de realitatea lui.

Ironia este resimţită nu ca manifestare a libertăţii demiurgice a spiritului, ci ca „nesubstanţialitate”, conform lui Hegel, nesubstanţialitate simbolizînd lipsa de corespondent în ordinea obiectivă a lumii, satira eminesciană aflîndu-se în căutarea unei motivaţii substanţiale în ordinea existenţei.

Demersul lui Caius Dobrescu, în monografia *Mihai Eminescu* reliefează afinitatea pe care creaţia eminesciană o are cu sensibilitatea ce caracteriza în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea clasele educate, aparţinînd atît societăţii europene, cît şi celei româneşti şi anume, epocă în care expansiunea spaţiului privat prin transfigurarea sa în concept al discursului juridic, social, politic a condus la „prăbuşirea omului public”, printr-o hiper-idealizare şi rupere faţă de realitatea empirică, secolul al XIX-lea devenind scena unui proces ireversibil de „privatizare” a experienţei. Această expansiune a spaţiului privat, definit ca „focar în care sînt concentrate marile dileme intelectuale şi morale” este datorată fenomenului de „dezvrăjire a lumii” asimilat de către M. Eminescu în baza consonanţei ideilor pozitivismului ştiinţific cu perceptele fundamentale ale pesimismului promovat de filosofia lui Schopenhauer. Dezvrăjirea, demistificarea lumii este resimţită printr-o trecere de la Universul paradisiac ilustrat chiar în poemele de început , pînă la necesitatea simulării unei realităţi care pretinde

a fi suficientă, dar care se dovedeşte distorsionată, deoarece aşa cum spunea Gh. Crăciun, desacralizarea instituie o ruptură: „Neîncrederea în limbaj apare din momentul în care l-am pierdut pe Dumnezeu. Cuvîntul nu mai e magic,el nu mai are putere, el nu mai e lumea. Dumnezeu se retrage din cuvînt, pentru a face loc omului. Omul este acela care creează distanţa dintre lume şi cuvinte.” (Crăciun, 2006 :156). Aşadar, în momentul în care limbajul a sesizat interferenţe de ordin exterior, menite să perturbe echilibrul ei intrinsec, poezia devine insuficientă şi se transformă într-un colaj de „cuvinte-lozincă” (Bahtin, 1979: 257), în termenii lui Bahtin.

Este lesne de sesizat faptul că viziunea lui M. Eminescu asupra condiţiei poetului şi a rolului edificator pe care poezia îl joacă a suferit considerabile modificări, mutaţii datorate factorilor externi ca ideologiile şi valorile promovate de societate care au condus la o contaminare atît a scriiturii cît şi a limbajului, deoarece în termenii bahtinieni, „orice manifestare verbală, importantă din punct de vedere social, posedă capacitatea de a transmite intenţiile sale elementelor limbajului” (*Ibidem*: 184).

În poemele de început, de pildă în ***Numai poetul*** (1866) şi ***Întunericul şi poetul*** (1869), creatorul este profilat ca simbol al spiritualităţii absolute, căruia i se oferă cheia cunoaşterii nemuririi prin opera sa: „*numai poetul,/ ca păsări ce zboară/Deasupra valurilor./Trece peste nemărginirea timpului*”; „*Tu crezi că eu degeaba m-am scoborît din stele?*”; pentru ca apoi el să observe acest proces al desacralizării poeziei şi limbajului, literatura devenind simplă convenţie, ea fiind în permanenţă pusă în paralel cu trecutul care este glorios şi prolific: „*Văd poeţi ce-au scris o limbă ca un fagure de miere*”; „*Voi credeaţi în scrisul vostru! Noi nu credem în nimic!*”. Poezia avea o funcţie extrem de importantă şi anume aceea a deschiderii căilor mistice de comunicare cu Universul şi eternitatea, prin faptul că limbajul îi e dat dinlăuntru, în travaliul său intenţional, iar nu din afară: „*Şi de-aceea spusa voastră era sîntă şi frumoasă*”, dar care prin racordarea la lumea contingentă îşi distruge propriul echilibru, ea ajungînd să fie insuficientă chiar şi pentru însuşi creatorul: „*Noi n-avem nimica, totu-i calp, totu-i străin*”, devenind chiar o convenţie, un vid. De pildă, în ***Scrisoarea I***, poezia ajunge să se auto-anuleze: „*Poţi zidi o lume-ntreagă, poţi s-o sfarămi [...] Orice-ai spune/Peste toate o lopată de ţărîna se depune*”, sau în ***Sonet satiric*** (1876) structura limbajului este într-atît de modificată încît afectează, în sens figurat desigur şi corporalitatea creatorului: „*Pişcată-ţi este mîna ta*

de streche/ De mişti în veci condeiul pe hîrtie”; actul simbolic al procesului de creaţie este unul bolnăvicios, care dă naştere unor opere lipsite de conţinut valoric şi îmbibate cu un puternic caracter repetitiv: „*Nimica nou tu n-ai de spus [..] Zadarnic paiul sec al minţii-l trieri/Drapîndu-i golul ei cu reci imagini/Nimic nu iese dintr-un dram de creieri*”. ***Scrisoarea a II-a*** înregistrează un refuz vehement, chiar violent articulat de eul liric: „*De ce pana mea rămîne în cerneală, mă întrebi?//[...] De ce dorm , îngrămădite între galbenele file,/Iambii suitori, troheii, săltăreţele dactile?*”.

Totuşi,din punctul nostru de vedere cea mai complexă satiră eminesciană care coagulează amendamentele aduse noii poezii pervertite de un limbaj care intenționează doar sa seducă şi sa impresioneze, el devenind o simpla mască, un banal instrument de comunicare socială este ***Icoană şi privaz*** (1876), în care ironia este coordonata definitorie care traversează întreaga structură a satirei în care societatea e coruptă în manifestările ei fenomenale.

Poetul ironizează propria stare in care a ajuns să se complacă, deşi idealurile sale erau viabile: „Şi am visat odată să fiu poet […] Voit-am a mea limbă să fie ca un rîu/D-eternă mîngîiere”, dar se vede prins în plasa ţesută de funcţionalitatea superficială a literaturii, şi anume aceea de a impresiona, de a seduce: „*Căci toată poezia şi tot ce ştiu,ce pot/ Nu poate să descrie nici zîmbetu-ţi în tot*”, demistificare a literaturii pe care el o blamează, tocmai pentru că vrea să capteze şi să imite realitatea: „*Să reproduci frumosul în forme ne înveţi/ De-aceea poezia-mi mă împle de dispreţ*”. Prin intermediul combinațiilor şi a interferenţelor lingvistice vizibile în satire ca ***Pustnicul***, „*Sala-mbrăcată cu-atlas alb ca neaua/Cusut cu foi şi roze vişinii/şi ceruită strălucea podeaua*”; sau ***Cugetările sărmanului Dionis*** „*Au ieşit la promendă – ce petrecere gentilă!/Ploşniţa ceea-i bătrînă, cuvios în mers păşeşte*”.

Eminescu încearcă o de-clişeizare a limbajului moştenit, care şi-a pierdut funcţionalitatea, o recuperare a sa într-o manieră actualizată şi deopotrivă introduce neologismele, dorind o înnoire a limbajul tocmai pentru a depăşi stadiul actual, în care literatura caută să oglindească doar lumea concretă. Poetul a devenit un simplu scrib, care nu mai scrie dintr-un zbucium interior ce îi permite să se conecteze la sferele transcendentale, ci pentru a seduce în maniera cea mai superficială cu putinţă: „*Căci ea nu vrea iubire...vrea adorare [...] Şi ea să-mi spuie rece: «Monsieur, ce ai mai scris?»*”. De asemenea, Eminescu sancţionează şi încercarea lor de a folosi

un limbaj cît mai atent prelucrat, ce emană artificialitate, el militînd împotriva scrisului hiper-îmbibat de efecte stilistice inutile şi care e casant, fragil, explicaţia fiind dată de Gh. Crăciun şi anume că o civilizaţie care a pierdut sensul vieţii începe să fie tot mai obsedată de sensul în sine, iar ea se lasă fascinată de mecanismele în sine ale comunicării, idee regăsită tot în acelaşi poem: „*Din mii de mii de vorbe consist-a noastră lume,/Aceeaşi lume strîmbă,urîtă, într-un chip,/Cu fraze-mpestriţată, suflată din nisip*". Eminescu încearcă să evite transformarea cuvîntului într-un sufragiu social şi cultural asupra realităţii instituite de contextul istoric.

Poezia şi-a pierdut substanţa , iar teritoriile ei pot fi recuperate doar printr-o operaţie de opoziţie a spiritului poetic faţă de spiritul rătăcit în istorie, limbajului îi lipsesc virtuţile originare, riscînd să ajungă simplă „vorbă", în termenii Ioanei Em. Petrescu. Dat fiind faptul că degradarea publicului are ecou în poezie, pentru o reabilitare a ei este necesară o re-clădire, nu doar a limbajului, ci şi a publicului, receptorul ideal fiind căutat în ***Odin şi poetul***: „*Voi îndulci tot chinul, tot amarul/Cu care-n lume ei te-au adăpat*". Discursul poetic în satiră se naşte tocmai din tensiunea celor doi poli, limbajul şi poezia, asistăm la o luptă a poeziei cu limbajul, care şi-a pierdut atribuţiile sacre – şi anume de a contura un univers recuperator. Caius Dobrescu observa faptul că Eminescu trăieşte din plin tensiunea dintre radicalizarea seculară a gîndirii şi impulsul remitizării lumii, care prefigurează într-o manieră destul de limpede, spiritul *fin-de-siècle.*

Conform lui Gàldi, domeniul satirei eminesciene este cel care are cea mai puternică şi pregnantă năzuinţă de a lărgi sfera lexicului utilizabil, atitudine perfect legitimată de tradiţia satirei ca gen literar deoarece ea trebuie să recurgă la un amestec al efectelor retorice cu efectele poetice propriu-zise, acest filon însuşindu-şi principiile romantismului şi postromantismului german, care accepta această intercalare a elementelor limbii vorbite cu cele literare, melanj care ar fi contravenit accepţiunilor clasice. Eminescu afirma în scrierile sale politice că îndată ce se scrie, limba începe a se pietrifica, deoarece are ceva determinat, nemişcător, mort; iar dialectele şi neologismele îi oferă dinamism.

În poemele de început ale liricii eminesciene, sînt perpetuate o sumă de limbaje moştenite din tradiţia paşoptistă, pe care el le resemantizează şi recontextualizează prin punerea în scenă a unui compromis, care constă, în cazul perioadei de maturitate a creaţiei eminesciene, în împletirea dintre valenţele limbajului imitat – ale cărui reprezentări sînt arhaismele, şi o nouă

configurare a limbajului prin inserarea de neologisme care reprezintă o direcţie spre depăşirea tradiţiei romantice de început.

Numărul mare de neologisme ţine de modernitatea limbajului descriptiv-evocator, iar conform accepţiunii lui Gh. Bulgăr, bogăţia mijloacelor apare în varietatea şi pitorescul limbajului scriitorilor care asociază adesea termenii vechi, uzuali, chiar pe cei arhaici ori regionali, cu neologismele şi termeni tehnici aduşi de continua înnoire a civilizaţiei, a formelor de cultură, vastitate oglindită în satira eminesciană ***Scrisoarea a II-a***: „*Parcă văd pe astronomul cu al negurii repaos,/Cum uşor, ca din cutie, scoate lumile din chaos/Şi cum neagra vecinicie ne-o întinde şi ne-nvaţă/Că epocele se-nşiră ca mărgelele pe aţă./Atunci lumea-n căpăţînă se-nvîrtea ca o morişcă,/De simţeam, ca Galilei, că comedia se mişcă./Ameţiţi de limbe moarte, de planeţi, de colbul şcolii,/Confundam pe bietul dascăl cu un crai mîncat de molii*".

Aşadar, satira eminesciană, prin ironia fină, alteori transformată în revoltă, prin ineditele combinaţii lingvistice – limbaj popular arhaic – cu neologisme ce frapează, pledează pentru o recuperare a limbajului genuin, nealterat de ideologiile culturale şi sociale care i-au atacat structura de rezistenţă şi l-au falsificat într-un limbaj-convenţie, prin utilizarea arhaismelor, dar şi pentru o deschidere spre un limbaj nou, reconfigurat, prin inserarea de neologisme, tocmai pentru a configura o încercare ce implică o depăşire a actualul stadiu al limbajului, care devine insuficient pentru poezie şi chiar pentru el însuşi.

BIBLIOGRAFIE

Mihail Bahtin, 1979, *Poetică. Estetică. Sociologie*, Editura Univers, Bucureşti.

Roland Barthes, 1987, *Romanul scriiturii-antologie*, Editura Univers, Bucureşti.

Carlos Bousono, 1975, *Teoria expresiei poetice*, Editura Univers, Bucureşti.

Gheorghe Bulgăr, 1963, *Eminescu despre problemele limbii române literare*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti.

Gheorghe Bulgăr, 1984, *Scriitori români despre limbă şi stil*, Editura Albatros, Bucureşti.

Matei Călinescu, 1964, *Titanul şi geniul în poezia lui Mihai Eminescu. Semnificații şi direcții ale etosului eminescian*, Editura pentru Literatură, Bucureşti.
Gheorghe Crăciun, 2006, *Trupul ştie mai mult*, Editura Paralela 45, Piteşti.
Caius Dobrescu, 2004, *Mihai Eminescu. Imaginarul spaţiului privat. Imaginarul spaţiului public*, Editura Aula, Braşov.
Mihai Eminescu, 2000, *Versuri lirice*, Editura Muzeului Literaturii Române, Bucureşti.
Steven E. Jones, 2000, *Satire and Romanticism*, St. Martin's Press, New York.
Ioana Em. Petrescu, 1878, *Eminescu. Modele cosmologice şi viziune poetică*, Editura Minerva, Bucureşti.
Andrew M. Stuffer, 2005, *Anger, Revolution, Romanticism*, Cambridge University Press.

Ana-Maria Răducan
Master II, Bucureşti

Aspecte ale limbajului poetic eminescian în traducerea odei horaţiene *Către Mercur*[1]

Mecanismele care condiţionează o traducere adecvată presupun atît o bună cunoaştere a limbii sursă, cît şi a procedeelor de transpunere cît mai fidelă a sensurilor şi a valorilor stilistice, implicînd, pe lîngă actul de negociere, un permanent şi laborios proces de reinterpretare personală a textului original (Eco, 2008: 367). Scopul acestei lucrări este de a analiza, pe baza cîtorva exemple din traducerile eminesciene ale odei horaţiene ***Către Mercur***, felul în care Eminescu înţelege să transpună anumite construcţii gramaticale şi stilistice tipic latineşti în limba română, ce semnificaţii pierde şi ce cîştigă noua producţie literară, pentru a demonstra că versiunea propusă de poetul român este, de fapt, mai mult o interpretare decît o traducere. Pentru a stabili ceea ce se numeşte fidelitatea faţă de original, am în vedere două criterii: a.criteriul lingvistic (buna cunoaştere a limbilor din care şi în care se traduce) şi b. criteriul interpretativ (buna decodificare a mesajului textului original, în contextul literar al epocii respective).

Voi aduce în discuţie, mai întîi, modalitatea de transpunere a ablativului absolut, din primul vers al odei: *Mercuri – nam* ***te*** *docilis* ***magistro***. Construcţie frecventă în sintaxa latinească[2], acesta imprimă textului concizie şi claritate şi se poate traduce fie printr-o sintagmă

[1] Există două traduceri eminesciene complete ale odei *Către Mercur*: cea consacrată, din ms. 282, fol. 96-99 şi cea din ms. 2277, fol. 65-68, precum şi o variantă fragmentară, în ms. 2266, fol. 5. Am folosit textul latinesc şi traducerea eminesciană consacrată (ms. 282, fol. 96-99) din Horatius, *Opera omnia 1. Ode. Epode. Carmen Saeculare* (ediţie îngrijită, studiu introductiv, note şi indici de MihaiNichita, stabilirea textelor şi selecţia traducerilor de Traian Costa, Bucureşti, Univers, 1980), respectiv Eminescu, *Poezii – proză literară*, vol. II, ediţie de Petru Creţia, Bucureşti, Cartea Românească, 1978, p. 63. Celelalte două versiuni au fost preluate din D. Murăraşu, „Eminescu şi clasicismul greco-latin”, studiu apărut în ediţia coordonată de T. Diaconescu, *Eminescu şi clasicismul greco-latin.* Studii şi articole, apărută la Iaşi, editura Junimea, în 1981.

[2] Ablativul absolut este o circumstanţială nominală, formată dintr-un substantiv sau pronume avînd valoare de subiect, în cazul ablativ, şi dintr-un adjectiv sau participiu cu valoare predicativă, aflat în acelaşi caz. (Sluşanschi,1994: 39).

gerunzială („tu fiind dascăl”), fie mai elaborat, prin identificarea unei nuanţe circumstanţiale, în funcţie de context, cel mai adesea, cauzală sau temporală („deoarece / de vreme ce tu eşti dascăl”). În exemplul enunţat mai sus, ablativul absolut *te magistro* este inserat într-un enunţ incident, folosit pentru a explica prezenţa lui Mercur în invocaţia iniţială, în calitatea sa de profesor de muzică al lui Amphion: *„Mercuri – nam* ***te*** *docilis* ***magistro*** */ movit Amphion lapides canendo –*”[3].

În varianta de manuscris 2282, Eminescu decide să redea doar sensul ablativului absolut, nu şi forma acestuia, printr-o propoziţie relativă care păstrează nuanţa explicativă, dar care sacrifică raportul semantic dintre cele două personaje, foarte clar exprimat în latină prin cei doi termeni, *magister* şi *docilis* – dascăl şi (învăţăcel) ascultător – doar intuiţi în traducere: „*O, Mercur, a cărui poveţe deprins-a / Amfion, urnind după cîntu-i pietre*”. Versiunea doar sugerează atitudinea *docilis* a lui Amfion, punînd mai mult accentul pe actul însuşirii artei cîntecului de către muritor decît pe rolul transmiterii acesteia de către zeu, sensul din urmă fiind cel privilegiat în latineşte. Relaţia de subordonare zeu – muritor, prezentă în textul latinesc, precum şi în toată cultura greco-latină, se estompează la nivel semantic şi este eliminată total la nivel sintactic, prin faptul că subiectul ablativului absolut, *te*, care îl desemna pe Mercur, dispărînd în traducere. În ms. 2266 găsim o versiune mai apropiată de original, atît din punct de vedere semantic, cît şi stilistic, prin respectarea alăturării celor doi termeni „*O, Mercur, cu-al cărui învăţ deprinsul / Amfion...*” şi indică mai degrabă o relaţie de interdependenţă între cei doi decît de subordonare.

Se poate afirma că o asemenea subtilitate lingvistică, neobservabilă la prima vedere, trădează un crez poetic, specific eminescian, care plasează în centru artistul şi nu muza / zeul inspirator, aşa cum se întîmplă în cultura greco-latină. Această explicaţie ar putea fi legată şi de preferinţa unei traduceri foarte inexacte a adjectivului *callida*, din versul 4, acordat cu substantivul *testudo* (metonimie pentru „liră”, care îşi pierde, în versiune, din încărcătura stilistică), cu sensul de „priceput, cunoscător, versat, abil” (Guţu, 1983: 155), asociabil cu uşurinţă zeului Mercur, aflat în vecinătate lexicală, şi care formează un binom cu lira – *Mercuri [...] / tuque testudo*. Acest sens

[3] *Ad litteram*, versurile se traduc astfel: „O, Mercur, căci tu, fiindu-i dascăl, ascultătorul Amphion, cîntînd, a mişcat pietrele…”. Toate traducerile *ad litteram* îmi aparţin.

care implică atît o nuanţă intelectuală, cît şi una tehnică este asociat, cel puţin în lirica horaţiană, măiestriei creatorului, care este produsul îmbinării talentului cu care este înzestrat de la natură (*ingenium*) şi al meşteşugului artistic (*ars*), ca practică îndelungată şi efort susţinut[4], pereche ilustrată aici prin relaţia de coordonare dintre zeu şi liră. Intertextualitatea cu celebra artă poetică horaţiană *Epistula ad Pisones*, în care apare expresia *callida iunctura*, în contextul făuririi operei literare, este una mai mult decît subtilă În traducere, toate aceste implicaţii de sens, precum şi intertextualitatea, nu mai sînt perceptibile, termenul *callida* fiind redat prin romanticul „avînt" sau, în altă variantă, „cu foc", care privilegiază încă o dată talentul creatorului, *enthousiasmos*-ul, partea de *ingenium*, şi mai puţin cea tehnică, pragmatică, favorizată de textul original[5]. Iată cum un simplu termen, dar care este susţinut de edificiul unei arte poetice clasice, capătă, în versiunea eminesciană, alte valenţe, proprii gîndirii romantice şi schimbă mesajul profund al textului horaţian. În aceeaşi cheie, a neidentificării sau a sacrificării intertextualităţii cu arta poetică menţionată, putem interpreta şi pierderea în traducere a adjectivului *grata*, determinatul lirei din binomul *nec loquax olim neque grata* – trad. *ad litteram*: „nici cîntătoare ca odinioară, nici plăcută" – redată prin „nu ca-altădată, fără grai". Perechea de adjective corespunzătoare lirei ar putea face referire, în ideatica horaţiană, la conceptul *utile cum dulci* (*Epistula ad Pisones*, v. 344-345[6]) aplicabil creaţiei artistice, structurată pe două coordonate: instuirea şi desfătarea cititorului (Pippidi, 1972: 159). Or, în traducere nu se pierde doar un adjectiv calificativ, ci, din nou, se obturează posibila relaţie de intertextualitate cu arta poetică, prin suprimarea elementului din sfera desfătării – *gratus*.

[4] Horatius, *Epistula ad Pisones*, vv. 361-411. Pentru celebra expresie *callida iunctura*, ca definitorie pentru metaforă în opera de artă, *vide op. cit*., vv. 46-48.

[5] Vechea dispută iniţiată de sofişti – talent, inspiraţie (φύσις / *ingenium*) sau meşteşug poetic dobîndit τέχνη / *arx*) fusese împăcată de şcoala peripatetică prin adoptarea unei linii de mijloc. Platon consideră inspiraţia poetică este o stare iraţională, de extaz divin sau nebunie. Horatius adoptă aceste teorii, criticînd caracterul iraţional al unei opere literare şi preluînd binomul stabilit, dar insistă mai mult asupra celui de-al doilea element (*Epistula ad Pisones*, 408-418).

[6] *Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci / lectorem delectando pariterque monendo* – trad. I. Marinescu: „Scopul şi-ajunge acel ce-mbină folos cu plăcere, / Deopotrivă-ncîntînd şi la fel instruind cititorul." (343-344).

O deplasare de accent se realizează şi în transpunerea pasajului care desemnează proprietăţile magice ale lirei, de îmblînzire a fiarelor şi de însufleţire a inanimatelor: *Tu potes tigres comitesque silvas / ducere et rivos celeres morari* (vv. 13-14). După un scurt *intermezzo* care evocă portretul unei iubite neînduplecate, care se doreşte a fi ademenită prin cîntec (vv. 7-12), este reiterată adresarea directă faţă de liră, puternic marcată, la nivel gramatical, prin schimbarea bruscă a persoanei a treia cu cea de-a doua şi prin reluarea emfatică a pronumelui personal[7], în poziţie privilegiată, la începutul versului. Eminescu nu favorizează această emfază, ci transformă ideea unei posibilităţi teoretice intrinseci a actului creator – aşa cum apărea în textul latinesc, *ad litteram*: „*Tu una poţi să faci să te însoţească tigrii şi pădurile / şi să zăbovească rîurile repezi*” – în efectul acesteia, în realizarea sa faptică, marcată prin inversarea subiectului cu obiectul.: „*Tigri după tine se iau şi codri, / rîul care fuge spumînd opri-l-ai*”. Horatius vorbeşte despre o anumită capacitate pasivă a lirei, ţinînd în echilibru spaţiul real şi cel mitologic, în timp ce poetul român privilegiază, cu exaltare, capacitatea activă a artei de a pune în mişcare întreg universul sau, mai bine zis, capacitatea întregului univers de a se lăsa pus în mişcare de către artă. De menţionat că, pe lîngă traducerea poetică a pluralului prin singular – *rivos* – „rîul”, este introdus şi un element care nu apare în original: epitetul „spumînd”, cu aceleaşi valenţe romantice, în timp ce atributul termenului *silvas, comites,* nu este redat în niciun fel, fiind conţinut, într-o oarecare măsură, în semantismul construcţiei „*după tine se iau*”.

Mai mult, versiunea eminesciană aruncă un văl de ambiguitate asupra acestui fragment, deoarece nu desemnează la fel de clar ca în textul horaţian trecerea de la planul feminin la planul artistic. Dacă poetul latin reia adresarea directă, marcată prin pronumele personal *tu*, cu referire la liră, şi folosit în aceeaşi poziţie iniţială, cîteva versuri mai sus, eminescianul „după tine” ar putea fi interpretat, la o primă vedere şi neavînd în faţă originalul, atît ca raportîndu-se la instrumentul muzical, cît şi la iubită, mai ales că imaginea sălbăticiunii tigrilor pare să fie în prelungirea celei feminine: *Quae velut latis equa trima campis / ludit exultim metuitque tangi*, tradus: „*Ea ca mînza tretină-n cîmp se joacă, / s-o atingi chiar neîngăduind ...* ” (vv. 9-10). A se

[7] În limba latină, marca persoanei verbului este conţinută în desinenţă; ca atare, folosirea unui pronume este redundantă din punct de vedere gramatical, dar este marcată stilistic.

remarca, în acest pasaj, plasticitatea transpunerii sintagmei *equa trima, ad litteram*, „iapă de trei ani”, în „*mînza tretină*”, dar şi schimbarea termenului care exprimă atitudinea fetei. În textul latinesc, acesta era desemnat de un verb din categoria *timendi, metuit – ad litteram*, „se teme să fie atinsă” –, în timp ce, în varianta românească, acesta este înlocuit cu un verb *impediendi*, „a nu îngădui”, deplasînd accentul de la frica organică, naturală, a sălbăticiunii, înspre respingere ca act volitiv bine determinat.

Eminescu se dovedeşte un bun cunoscător al stilisticii latineşti, identificînd şi transpunînd în traducere aşa-numita *hypallage* („schimbarea de caz între două cuvinte, adică aşezarea unui adjectiv pe lîngă alt substantiv decît aceluia care îi aparţine în realitate, ca atribut, lăsînd cititorului grija de a restabili ordinea firească a cuvintelor în propoziţie”, *cf.* Bujor şi Chiriac, 1958: 327). Pasajul *Lyde quibus obstinatas / applicet aures* (vv. 7-8), în care adjectivul *obstinatas* se acordă, din punct de vedere gramatical, cu substantivul *aures – ad litteram*, „cărora Lyde să-şi aplece urechile îndărătnice” – este tradus, prin privilegierea acordului semantic firesc şi prin folosirea plastică a singularului pentru plural: „*căruia nenduplecata Lyde-i / plece urechea*”.

De altfel, în foarte multe cazuri, Eminescu alege să traducă pluralul latinesc prin singular sau invers, să omită anumiţi termeni, sau dimpotrivă, să adauge alţii, oferind textului o nouă încărcătură stilistică. Este şi cazul sintagmelor: *dic modos* (v. 7) – „*spune-mi / cîntul*”, singular pentru plural, alternativă care imprimă actului creator un sens unic, irepetabil; *latis campis* (v. 9), din care este tradus, la singular, numai substantivul „cîmp”, lipsit de adjectivul care îl determină, pierdere compensată prin adăugarea unui nou determinat, inexistent în original, în traducerea fragmentului *rivos celeres* (v. 14) – „*rîul care fuge spumînd*” – redarea sensului epitetului latinesc sub forma unei personificări este perfect coerentă în contextul însufleţirii produse de artă; singularul *scelus* (v. 25), tradus prin pluralul „crime”, mai poetic şi, totodată, mai propriu (crimele mai multor fecioare).

Acelaşi procedeu, de inversare abilă a folosirii unor efecte stilistice, poate fi semnalat şi în pasajul: *et Ixion Tityosque* (v. 22), în care întîlnim un polisindeton[8] – *ad litteram*, „şi Ixion şi Tytios” – care este redat în ms. 2282

---

[8] Figură de stil ce constă în repetarea unei conjuncţii înaintea sau după fiecare din cuvintele sau propoziţiile legate între ele.

prin figura de stil opusă, numită asindeton[9]: „*Ixion, Tytios*" sau tot printr-o repetiţie, în ms. 2277: „*chiar Ixion, Tytios chiar…*"

De asemenea, hendiada[10] latinească conţinută în *scelus atque notas / virginum poenas* (vv. 25-26), cu înţelesul pur gramatical „crima şi cunoscutele pedepse ale fecioarelor" şi care trebuie înţeleasă, în virtutea mecanismului stilistic, „cunoscutele pedepse ale crimei fecioarelor", este redată de Eminescu prin suprimarea raportului de coordonare copulativă, în favoarea unuia de subordonare cauzală „*... crimele acelor fiice, / căci pedeapsa lor...*".

Demn de remarcat este şi felul în care poetul alege să negocieze finalul odei, din nou prin favorizarea fenomenului de creaţie poetică în sine, care transcende moartea. Fragmentul original *et **nostri memorem** sepulcro / scalpe **querelam.*** (vv. 51-52) – tradus ad litteram „şi gravează pe mormînt spre amintirea mea o tînguire / un cîntec de jale" – face trimitere la o noţiune foarte concretă: gravarea unui epitaf. Este de menţionat că termenul *querela* este unul abstract, care desemnează un afect, însemnînd propriu-zis plînset, tînguire, aşadar neavînd nicio legătură cu vreo formă de creaţie artistică.

Epitaful, care, de altfel, putea fi gravat în versuri sau în proză, şi este un text utilitar, nu literar, are în textul horaţian o funcţie mnemotehnică, dar şi didactică. Traducerea lui prin *„… **ţine-mă minte**, sapă-un / **vers** pe mormîntu-mi.*", cu varianta *„…**spre amintire** sap-un / **vers** pe mormîntu-mi.*" privilegiază decodarea creaţiei ca scop în sine şi pentru sine, ca artă pentru artă, idee de neconceput în poetica lui Horaţiu, şi nu ca mijloc de reamintire a unor fapte ilustre, cum o sugerează textul.

Aşadar, la un prim nivel, se poate observa că, în întreprinderea laborioasă a transpunerii textului horaţian într-un limbaj poetic românesc, sub rigorile metrului antic, Eminescu deţine o cunoaştere avansată a structurilor gramaticale şi stilistice latineşti şi o mare capacitate de a surmonta ceea ce se cheamă „dificultatea majoră a uniunii inseparabile dintre sens şi sonoritate, dinspre semnificant şi semnificat" (Ricœur, 2005: 69). Însă la nivel interpretativ, el alege pe alocuri să decodifice mesajul prin prisma motivelor şi ideilor romantice şi nu din perspectiva teoriilor literare

---

[9] Figură de stil ce constă în înlăturarea conjuncţiilor dintre cuvinte şi propoziţii.

[10] Figură de stil care constă în „legarea prin conjuncţia *et* sau *-que* a două substantive, care stau în acelaşi cuvînt, dintre care unul ar trebui să fie atributul în cazul genitiv al celuilalt, sau să fie exprimat printr-un adjectiv.

ale lui Horatius şi ale epocii sale, astfel încît noul text poate căpăta semnificaţii chiar anacronice textului antic.

Este foarte puţin probabil că nu ar fi fost familiarizat cu aceste teorii, ci mai degrabă, avem de a face cu un continuu proces de interpretare şi adaptare a poeţilor clasici în funcţie de inspiraţia sa creatoare.

BIBLIOGRAFIE

I. I. Bujor, Fr. Chiriac, 1958, *Gramatica limbii latine*, Editura ştiinţifică, Bucureşti.

Umberto Eco, 2008, *A spune cam acelaşi lucru. Experienţe de traducere*, traducere Laszlo Alexandru, Editura Polirom, Bucureşti.

Mihai Eminescu, 1978, *Poezii – proză literară*, vol. II, ediţie de Petru Creţia, Editura Cartea Românească, Bucureşti.

George Guţu, 1983, *Dicţionar latin-român*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti.

Horatius, 1980, *Opera omnia 1. Ode. Epode. Carmen Saeculare*, ediţie îngrijită, studiu introductiv, note şi indici de Mihai Nichita, stabilirea textelor şi selecţia traducerilor de Traian Costa, Editura Univers, Bucureşti.

D. Murăraşu, 1981, Eminescu şi clasicismul greco-latin", în T. Diaconescu (coord.), *Eminescu şi clasicismul greco-latin. Studii şi articole*, Editura Junimea, Iaşi.

D. M. Pippidi, 1972, *Formarea ideilor literare în antichitate*, Editura Enciclopedică Română, Bucureşti.

Paul Ricœur, 2005, *Despre traducere*, Editura Polirom, Iaşi.

Dan Sluşanschi, 1994, *Sintaxa limbii latine*, vol. II. *Sintaxa frazei*, ediţia a doua, Editura Universităţii Bucureşti.

M. Stăureanu, *Dicţionar român-latin*, 1994, Editura Viitorul Românesc, Bucureşti.

SILVIA COMANAC (MUNTEANU)
Master II, Bacău

Arhetipul *Cuvîntului* în antumele eminesciene

Introducere

„Model, tip inițial după care se călăuzește cineva; (în special) manuscris original al unei opere“ (*DEX*, 1998: *s.v.*) conceptul de „arhetip” (<fr. *archétype*, lat. *Archetypum***)** a constituit arie de interes pentru Philo Judens (care înțelege prin arhetip imaginea lui Dumnezeu în om), Dionysus Areopagitul, Sf. Augustin și, în special, Platon (teoria ideilor), Kant (sub influența căruia Jung considera arhetipurile „categorii ale imaginarului” (*Apud* Jung, 1994: 6), iar pe linie științifică Levy-Bruhl, Hubert, Mauss și Adolf Bastian.

Revenind la filosofia lui Platon, este important să se rețină „o anume *personanță* sau prezență-ecou (*anamnesis*) a arhetipului în materia lumii sensibile,– și de aici o controversă cu privire la sensul atributului *originalității* în actul creației individuale, de vreme ce creația ar fi principial predestinată să «reproducă» ori să reamintească epigonic (fie și inconștient arhetipul prin chiar configurările sale singulare” (Pogorilovski, 1987: 17-18).

În lucrarea *Miturile esențiale*, Victor Kernbach apreciază că înțelesul originar al arhetipurilor este acela „de modele primitive (în filosofia platoniciană) sau acela mai nou al psihanaliștilor - de imagini arhaice din tezaurul comun al omenirii, lăsînd loc ideii că toate ființele și lucrurile sînt copiile unor modele arhetipale cerești.” (Kernbach, 1978: 217).

Pentru Sergiu Al. George, arhetipul reprezintă nucleul *formulei* sau *formei absolute* a cărei magie este transfigurarea lumii“ (*Apud* Ruști, 2005: 23). Arhetipul reprezintă pentru Mircea Eliade un model originar, o structură ultimă care nu mai poate fi descompusă: „Numai manifestarea lui Dumnezeu în Timp asigură în ochii Creștinului validitatea imaginilor și a simbolurilor.” (*Ibidem*. 199-200). I. P. Culianu, în monografia dedicată lui Eliade, avansează premisa că istoricul religiilor a cumulat două sensuri în noțiunea de *arhetip*: „*arhetip* ca o categorie preformativă din inconștientul colectiv și *arhetipul* ca model formativ precosmic și cosmic, adică o categorie, dacă nu de alt fel, ontologică” (*Apud* Ruști, 2005: 24). Jung consideră arhetipul un element alcătuitor al inconștientului colectiv, definindu-l drept *pattern of*

behaviour: „Am numit arhetip baza instinctuală, congenitală, preexistentă, respectiv pattern of behaviour. Aceste imagini sînt caracterizate de o dinamică pe care nu o putem atribui individului.” (Jung, 1994: 6).

***Cuvîntul* – arhetip cultural**

În *Dicţionarul de simboluri şi arhetipuri culturale,* Ivan Evseev defineşte **cuvîntul** (limbajul în genere) ca fiind „unul dintre cele mai eficiente şi mai răspîndite mijloace de a intra în contact cu forţele supranaturale şi de a acţiona în chip magic asupra lumii din jur” (Evseev, 2001: 52). Gîndirea mitico-simbolică crede în puterea cuvîntului de a substitui lucrul numit şi de a institui o realitate, de aici rezultînd superstiţia omului din culturile tradiţionale că nu trebuie pomenit numele unei fiinţe primejdioase sau a vorbi despre lucruri rele. În acest sens trebuie interpretat şi dictonul *Lupus in fabula* „nu vorbi de lup” sau expresia *nomina odiosa*. O altă interpretare este propusă de Jean Chevalier şi Alain Gheerbrant, care consideră că: „Oricare ar fi credinţele şi dogmele, cuvîntul simbolizează, în general, manifestarea inteligenţei în limbaj, în natura fiinţelor şi în creaţia continuă a universului; ea este adevărul şi lumina fiinţei.” (Chevalier, Gheerbrant, 1993: 425). Această definiţie generală nu eludează însă dihotomia Cuvînt divin (cuvîntul lui Dumnezeu şi cel al Înţelepciunii, care există înainte de Facerea lumii, în Dumnezeu, prin care a fost creat Totul) şi Cuvînt întrupat (Înţelepciunea a fost trimisă pe Pămînt pentru a revela secretele voinţei divine; ea se întoarce la Dumnezeu)” (*Ibidem*: 425).

În tradiţia biblică, Vechiul Testament impune tema Cuvîntului lui Dumnezeu: „Verbul (cuvîntul) era în Dumnezeu; preexistînd Creaţiei, el a venit pe lume trimis de Dumnezeu Tatăl pentru a-şi îndeplini misiunea, şi anume să transmită lumii un mesaj de salvare; după îndeplinirea misiunii, el se întoarce la Dumnezeu Tatăl.” (*Ibidem:* 425), asociindu-l luminii, căci el luceşte în întuneric: „Textele upanişadice asociază lumina, uneori focul, cuvîntului, iar în legendele egiptene, ca şi la vechii iudei, cuvîntul prezidează la creaţia universului. Primele cuvinte ale lui Atum sînt *fiat lux*. Jung arată că etimologia indo-europeană «ceea ce luceşte este aceeaşi cu cea a termenului «a vorbi»” (Durand, 1977: 190). În acest sens, poetul transfigurează cuvîntul în „religie a iubirii” (Irimia, 2005: 105), căci iubirea – sentiment uman fundamental – devine expresie prin „*dulcele cuvînt*“ (*Ibidem*): „*Inima mi-o fură şi cu dulci cuvinte / Îmi şoptesc de dor*“ (Eminescu, 1983: 11).

Cuvîntul reprezintă lăcaşul imnurilor vedice: „Într-adevăr, Acesta e întreit: nume, formă şi acţiune. Pentru mine, glasul (*vac*) este recitarea (*uktha*) lor, căci de aici pornesc toate numele. El este melodia lor, căci este de-o seamă cu toate numele. El este rugăciunea (*brahman*) lor, căci poartă toate numele." (*Cf. Cele mai vechi Upanişade*, 1993: 36). În poezia eminesciană, noul Orfeu imprimă muzicalitate cuvîntului spre a-şi exterioriza tumultul lăuntric: „*Să-ţi cînt dulce, dulce tainic,/Cîntul jalnic / Ce-ţi cîntam adeseori.*" (Eminescu, 1983: 8). Spre deosebire de logosofia greacă, cea indiană îşi focalizează atenţia asupra rolului psiholingvistic al cuvîntului, insistînd pe psihodinamica acestuia: „Suflul răspîndit este Cuvîntul; de aceea, Cuvîntul se rosteşte fără a expira şi fără a inspira" (*Ibidem*: 141). Spaţiul traversat de Glas (*vac*) este un spaţiu sacrificial, glasul avînd capacitatea de a realiza o emergenţă ontologică şi cosmologică, asemenea luminii cu care este asociat: „Cel care ştie aurul acestei melodii acela are aur. Într-adevăr, aurul său este răsunetul. Aurul este al celui care ştie astfel aurul melodiei. Cel care ştie temeiul acestei melodii, acela se-ntemeiază. Într-adevăr, temeiul său este glasul, căci întemeiat anume pe glas, suflul devine cîntecul acesta: « Din Nefiinţă poartă-mi paşii spre Fiinţă/Din beznă poartă-mi paşii spre lumină,/Din moarte poartă-mi paşii spre nemurire!»" (*Ibidem*: 36).

Acest glas este atribuit de poet doar omului de geniu, simbolizat de Luceafărul care, metamorfozîndu-se din Nefiinţă în Fiinţă, încearcă s-o ademenească pe pămînteancă cu glasul său să transgreseze limitele: „*O, vin' odorul meu nespus [...]/O, vin' în părul tău bălai/S-anin cununi de stele,/Pe-a mele ceruri să răsai/Mai mîndră decît ele.*" (Eminescu, 1983: 107).

De la *Cuvînt* la *simbol*

Definiţia dată de Pseudo-Dionisie Areopagitul: „Cuvîntul este simbolul cel mai pur al fiinţei care gîndeşte şi se exprimă singură sau a fiinţei care este cunoscută şi prezentată de către altul.” (Eminescu, 1983: 425) esenţializează secretul liricii eminesciene, în care cuvîntul dezvăluie vibraţia sa lăuntrică, devenind „cutie de rezonanţă” (Papu, 979: 248) a fiinţei şi cosmosului.

Poetul se dovedeşte a fi o conştiinţă *captivă* (în termenii lui Sartre), care surprinde în Cuvînt calea ideală de comunicare a fiinţei cu natura, a terestrului cu astralul: „*Dacă şoptesc un mic cuvînt/ Atrag şi ceruri şi pămînt/Căci să cutremur lumea pot/Dacă sărut, trăieşte tot*.” (Eminescu, 1983: 542) şi, totodată, puterea cuvîntului nerostit, revelator pentru profunda interioritate a simţirii: „*Şi dacă glasul adorat / N-o spune un cuvînt / Tot înţeleg că m-ai chemat / Dincolo de mormînt*” (*Ibidem*: 231). Această treaptă supremă a cuvîntului eminescian este atinsă prin dezvăluirea *cuvîntului dinlăuntru*, desăvîrşit cîntec al totalităţii: „*Dulci cuvinte nenţelese, însă pline de-nţeles*” (*Ibidem*: 129).

În lirica antumă, cuvîntul reprezintă produsul unei veritabile acţiuni de filtrare ce parcurge traseul de desluşire a esenţei de la exterior la interior: „Restructurînd funcţia de instrument al comunicării a limbii convenţionalizate, limbajul poetic construieşte un univers semantic şi-l manifestă totodată la exterior, un univers de sensuri, poetice, care se exprimă pe măsură ce se desfăşoară, într-un proces în care planul expresiei şi planul semantic tind spre o îngemănare absolută. În această aspiraţie însă, îşi are originea şi drama limbajului în concepţia lui Eminescu.” (Irimia, 2005: 29).

Pentru M. Eminescu poezia, formă de memorie simbolică, „este autocunoaştere şi autocritică” (Cassirer, 1994: 80), concepţie exprimată în ***Criticilor mei***: „*Unde vei găsi cuvîntul/ Ce exprimă adevărul?*” (Eminescu, 1983: 135)? Intenţia poetului a fost aceea de a elibera energia latentă din substraturile cuvîntului pentru a re-crea micro- şi macro-universul prin imagini şi simboluri: „Poezia eminesciană nu mai este creaţie cu ajutorul limbii, ci creaţie în lăuntrul limbii (s.a.), prin recuperarea esenţei originare a acesteia” (Irimia, : 6): „*Cu drept cuvînt de-aceea se prihănesc de carte/A sinelui antici din Asia departe.*” (Eminescu, 1983: 79).

Uneori, cuvîntul este simbolul vacuităţii spirituale sau emoţionale a fiinţei umane: *„Şi de-aceea spusa voastră era sîntă şi frumoasă,/Căci de minţi era gîndită, căci din inimi era scoasă*” (*Ibidem*: 87). Din această perspectivă trebuie interpretat versul *„Înşirînd cuvinte goale/ Ce din coadă au să sune.*” (*Ibidem*: 261), căci simbolul cuvintelor goale reflectă imaginea unui ins incapabil de a exprima vreo idee sau simţire; este cazul nu numai a poetului neinspirat, ci şi a omului comun, limitat, convins de pustietatea interioară a cuvîntului. Micimea umană se conturează tot prin intermediul cuvîntului: *„Cînd de tine se vorbeşte. S-a-nţeles de mai nainte/C-o ironică grimasă să te laude-n cuvinte.*” (*Ibidem*: 89). Surprindem scopul demagogic al cuvîntului-elogiu gol pe dinăuntru datorită sufletului împietrit al celui care glăsuieşte: *„Patrioţii! Virtuoşii, ctitori de aşezăminte,/Unde spumegă desfrîul în mişcări şi în cuvinte.*” (*Ibidem*: 129). Se evidenţiază astfel antiteza dintre fiinţa comună şi cea superioară; dacă pentru prima, cuvîntul îşi rezumă existenţa la simpla funcţie de comunicare, pentru cea din urmă, însuşi cuvîntul nerostit se relevă *plin de-nţelesuri*, purtător al spiritualităţii demiurgice: *„Nu caut vorbe pe ales,/Nici ştiu cum aş începe/Deşi vorbeşti pe înţeles/Eu nu te pot pricepe.*” (*Ibidem*: 108).

Imaginea cuvîntului poetic devine simbolul contemplativităţii amare a iubirii, a lumii, a vieţii şi a morţii: *„Şi risipeşti privirea-ţi – cînd eu printr-un cuvînt/Din gura ta cea dulce, m-aş duce în mormînt.*” (*Ibidem*: 259). În acest sens, este îndreptăţită afirmaţia că „Oricît s-ar apropia de esenţa originară a limbii, limbajul poetic poartă cu sine povara naturii sale duale, ca limba, între componenta materială şi cea ideală, reprezentînd latura exterioară şi latura interioară se instituie o stare de tensiune permanentă. În actul de creaţie, poetul se confruntă tocmai cu această stare tensională pe care încearcă dacă nu a o anihila (fiind conştient de zădărnicia încercării), ci s-o acomodeze la exigenţele poemului în curs de desfăşurare” (Irimia, 2005: 29).

De la *Cuvînt* la *Logos*

În gîndirea greacă, Cuvîntul-Logosul înseamnă nu numai fraza, discursul, ci şi raţiunea, inteligenţa, ideea şi sensul profund al fiinţei umane. De aici, ordinea universală (armonia om-natură-univers) şi lumea raţională care are ca principiu călăuzitor ideea de bine. Heraclit consideră Logosul un imperativ moral care ghidează, datorită înţelepciunii, armonia curgerii cosmice. Pentru Socrate, cuvîntul înseamnă unica forţă ce ordonează şi

stăpîneşte universul, iar această idee este valorificată în ***Scrisoarea I***: „*Unul e în toţi, tot astfel precum una e în toate.*” (Eminescu, 1983: 88). Stoicii apreciază Logosul doar un dat potenţial al omului: „cuvîntul era raţiunea imanentă în ordinea lumii. Pe baza acestei noţiuni, speculaţia Sfinţilor Părinţi ai Bisericii şi a teologiilor a dezvoltat şi analizat, de-a lungul secolelor, învăţătura scripturii, şi mai ales teologia Cuvîntului (Chevalier, Gheerbrant, 1993: 425). Dictonul biblic „La început era Cuvîntul, şi Cuvîntul era cu Dumnezeu, şi Cuvîntul era Dumnezeu” (*Ibidem*: 425) condensează toate semnificaţiile acestui arhetip – Cuvîntul – şi aminteşte de versul eminescian „*Cere-mi cuvîntul meu dintîi/Să-ţi dau înţelepciune?*” (Eminescu, 1983: 114), sugerînd menirea artistului-creator de a se transpune *ab initio,* de a imita gestul primordial, conturînd un nou univers, instituind o nouă lume prin versurile sale.

Cuvîntul acceptă în lirica eminesciană multiple semnificaţii, creînd corespondenţe cu interpretarea menţionată de Jean Chevalier şi Alain Gheerbrant, care realizează distincţia *cuvînt uscat/cuvînt umed*, metafore ce sugerează, dincolo de existenţa eternă a cuvîntului, diferenţa dintre cuvîntul divin şi cel uman. Această idee este exprimată în „*A turna în forme nouă limba veche şi-nţeleaptă*” (Popa, 1989: 179), forma *nouă* reprezentînd Logosul uman, coborît în transcendent prin iniţiere, iar limba *veche şi-nţeleaptă* relevă dorinţa poetului de a recupera Logosul divin, înţelesul deplin întrupat de Mythos în *fagurele de miere* a cuvîntului scripturilor: „*Cînd privesc zilele de-aur a scripturilor române,//[...] / Văd poeţi ce-au scris o limbă ca un fagure de miere.*” (Eminescu, 1983: 21).

Energia sufletească a eului liric eminescian, izvorîtă din impulsiunea dorului nemărginit, se revarsă în cuvînt şi aspiră să acceadă la Logos prin puterea Erosului: „*A dorului/Cuvinte dă duioaselor mistere.*” (*Ibidem*: 236). Perfecţiunea iubitei şi a iubirii conferă sentimentul sacralităţii şi purifică fiinţa, tentată a transgresa limitele finitudinii pentru a atinge plenitudinea existenţială; acest transfer se realizează prin cuvînt: „*Căci pentru care altă minune decît tine/Mi-aş risipi o viaţă de cugetări senine/Pe basme şi nimicuri, cuvinte cumpănind.*” (*Ibidem*: 268).

Rostirea poetică este susţinută de cuvîntul „izvodit din necesitatea omului de a iubi, de a se apropia şi de a se confunda cu universul din jur; dar cuvîntul fiind căldură sufletească, sărut omenesc, era şi iluminare, – atît a omului, cît şi a lucrurilor, a frumosului spaţiu al lumii.” (Popa, 1989: 49).

De la *Logos* la *Mythos*

Împărtăşind convingerea exprimată de Pierre Emmanuel că „Nimeni nu este mai conştient decît poetul de puterea cosmică a Cuvîntului" (*Apud* Popa, 1989: 41), M. Eminescu vrea să restituie cuvîntului poetic calitatea de *primum movens* al începuturilor: „*Căci vrăjiţi sînt trandafirii/ De-un cuvînt al Sfintei Vineri*" (*Ibidem*: 64).

Poetul Eminescu eliberează din Cuvînt o dublă experienţă: cognitivă şi ontologică cu scopul de a re-organiza structura lumii şi a stabili consonanţa dintre suflet şi rezonanţele cosmice. Construită din cuvinte, poetul-arhitect a imaginat o scară pe care eul păşeşte, din cuvînt în cuvînt, pînă la propria-i identitate originară: „*N-o mai caut... Ce să caut? E acelaşi cîntec vechi,/Setea liniştei eterne care-mi sună în urechi*." (*Ibidem*: 102).

Puterea magică a Cuvîntului se relevă din îngemănarea plăsmuitoare a două dimensiuni – sufletul şi nemărginirea – astfel încît cuvîntul se dezvăluie re-esenţializat, devenind imaginea eului pur, „supraconştiinţă a lumii" (Popa, 1989: 64): „*Dispar şi ceruri şi pămînt / Şi pieptul tău se bate, / Şi totu-atîrnă de-un cuvînt/Rostit pe jumătate*" (*Ibidem*: 119). Pentru Lucia Cifor, „puterea unui cuvînt din spaţiul iubirii de a în-fiinţa o altă ordine a realului seamănă cu puterea de ontologizare pe care o are limba" (Cifor, 2005: 103). Asociat iubirii ca unică raţiune de a fi, care transgresează marginile creatului, cuvîntul iubitei devine fondator de noi lumi, dînd sens existenţei, aşa cum se întîmplă în ***Ce e amorul?***, unde fiinţa este subordonată unei chemări ancestrale care se înfiripă prin Logos. El se asociază ideii de predestinare fiindcă prin cuvîntul care eliberează iubirea omul se află în postura de a participa la sensurile originare ale lumii. Iubirea devine temeiul armonizării universale, dînd intensitate şi densitate de fiinţare cuvintelor: „*Dar nu mai pot. A dorului tărie/Cuvinte dă duioaselor mistere*." (Eminescu, 1983: 170). Rolul poetului este acela de a duce în vecinătatea absolutului starea de trăire a fiinţei: „*Ea se uită, se tot uită, un cuvînt măcar nu spune/Rîde doar cu ochii' lacrimi, spărietă de-o minune*." (*Ibidem*: 71).

Prin Logosul creator şi ordonator, aflat înlăuntrul cuvîntului, Eminescu tinde a recupera esenţa spiritului, conţinută de Logos pentru a parcurge drumul invers al Oceanelor gîndirii, asemenea lui Hyperion, şi a ajunge la Mythos, esenţa supremă: „*Văzînd că toată lumea îmi asculta cuvîntul,/În valurile Volgăi, ceream cu spada vad*." (*Ibidem*: 83).

Suspendat între Cer şi Pămînt, cuvîntul amplifică misterul latent al lumii, sugerînd posibilitatea de a recupera condiţia primă a Logosului divin:

„Stă cuvioasă, tristă, pustie şi bătrînă,/Şi prin ferestre sparte, prin uşi ţiuie vîntul –/Se pare că vrăjeşte şi că-i auzi cuvîntul –/Năuntrul ei pe stîlpii-i păreţi, iconostas,/Abia conture triste şi umbre au rămas." (*Ibidem*: 62). Arta poetului se vădeşte în re-considerarea unităţii primordiale prin cuvînt, încercînd să apropie timpul uman de cel mitic prin regăsirea de sine în idealitate.

Concluzii

În termenii lui Lucian Blaga, Eminescu scoate „cuvintele din starea lor naturală şi le transpune în starea lor de graţie" (Blaga, 1992: 121), imprimîndu-le lumină pentru a-i servi drept călăuză în drumul spre i-limitat, spre absolutul omului de geniu. Cuvîntul reprezintă punctul extrem care ne poate scoate din eul empiric şi ne conduce spre trăirea eului nostru originar pînă la absolutizarea sa. Nu întîmplător, aceeaşi Lucia Cifor consideră cuvîntul eminescian „un semn poetic absolut", „simbol de circulaţie universală" şi îl aşază în centrul creaţiei poetice eminesciene opinînd că „nucleul său semantic îl constituie *manifestarea fiinţei* (ori a *adevărului* ei) *în* şi *ca* limbaj" (Cifor, 2005: 97).

Cuvîntul relevă la Eminescu conceptul de limbaj-gîndire, însumînd pe calea intuiţiei „reprezentarea virtuală a cuvîntului cu realitatea absolută, Unul absolut care se dispersează prin limbaj – suflu, strofă, melodie – dar, după parcurgerea treptelor Multiplul se reuneşte în Unul: «Seva omului este Cuvîntul; seva Cuvîntului este strofa; Strofa este Cuvîntul; melodia este suflul. Într-adevăr, Cuvîntul şi suflul, strofa şi melodia, acestea sînt pereche. Perechea aceasta se uneşte în silaba Om»." (*Ibidem*: 139). Aceeaşi interpretare se regăseşte şi-n *Dicţionarul de simboluri*: „Unul, unicitatea primară, este cifra Stăpînului Cuvîntului şi a Cuvîntului însuşi. Acelaşi simbol cuprinde noţiunile de căpetenie, de cap, de conştiinţă şi cea a dreptului primului născut. La un nivel şi într-un context diferit, ideea analoagă transpare la Jakob Boehme, pentru care Verbul, cuvîntul lui Dumnezeu, înseamnă mişcare sau viaţă a divinităţii şi toate limbile, forţele, culorile şi virtuţile sălăşluiesc în Verb sau cuvînt." (*Ibidem*: 424). Reintegrîndu-se în armonia universală prin cuvînt, poetul i-a atribuit valenţe orfice şi regeneratoare, o putere magică de a ilumina sensul originar.

Valorificînd fiecare nuanţă izvorîtă dinafara şi dinăuntrul cuvîntului exprimat şi neexprimat, uneori intuit în glasul codrului, izvorului, dorului sau muzicii sferelor, spiritul creator eminescian îşi asumă statutul de Creator,

captînd abisul primordial al nefiinţei şi revelîndu-l fiinţei**:** „În felul acesta, poetul scrie şi citeşte Cartea, el este demiurg şi mag. Cititorul, înscris în spaţiul limbii convenţionalizate, nu poate trece de exterioritatea poemei care îl introduce în cunoaşterea fenomenală a lumii şi îl reţine aici «*Ne-nţeles rămîne gîndul/ Ce-ţi străbate cînturile*».” (Irimia, 2005: 29).

Fascinat de *ne-marginile* cuvîntului, poetul sintetizează în creaţia sa gîndirea şi imaginaţia creatoare a universului, prin actul oglindirii fiinţei şi materiei în spaţiul-matrice al limbajului: „Eminescu stăpîneşte, din tot adîncul său, universul cuvîntului românesc.” (Papu, 1979: 252).

BIBLIOGRAFIE

Dumitru Irimia (coord.), 2005, *Dicţionarul limbajului poetic eminescian. Semne şi sensuri poetice*, vol. I, *Arte*, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza”, Iaşi.

Gh. Bulgăr, 1980, *M. Eminescu-coordonate istorice şi stilistice ale creaţiei*, Editura Junimea, Iaşi.

Gh. Bulgăr, 1971, *Studii de stilistică şi limbă literară*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti.

Ernst Cassirer, 1994, *Eseu despre om. O introducere în filosofia culturii umane*, Traducere de Constantin Cosman, Editura Humanitas, Bucureşti.

Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, 1993, *Dicţionar de simboluri,* vol. I (A-D), Editura Artemis, Bucureşti.

Lucia Cifor, 2005, „Cuvînt”, în Dumitru Irimia (coord.), 2005.

Mihai Drăgan, (coord.), 1972, *Eminescu şi clasicismul greco-latin. Studii şi articole*, Editura Junimea, Iaşi.

Mircea Eliade, 1994, *Imagini şi simboluri*, Editura Humanitas, Bucureşti.

M. Eminescu, 1985, *Poezii*, Editura Minerva, Bucureşti.

M. Eminescu, 1963, *Poezii*, ediţie îngrijită de Perpessicius, Editura pentru Literatură, Bucureşti.

Ivan Evseev, 2001, *Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale*, Ediţia a II-a revăzută şi adăugită, Editura Amarcord, Timişoara.

C. G. Jung, 2003, *În lumea arhetipurilor*, , Editura Jurnalul Literar, Bucureşti.

Victor Kernbach, 1978, *Miturile esenţiale*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti.

Ion Pogorilovschi, 1987, *Arhetipul expresiei lirice româneşti*, Editura Cartea Românească, Bucureşti.
G. Ibrăileanu, 1974, *Eminescu*, Editura Junimea, Iaşi.
I. Negoiţescu, 1980, *Poezia lui Mihai Eminescu*, Editura Junimea, Iaşi.
Edgar Papu, 1979, *Poezia lui Eminescu*, Editura Junimea, Iaşi.
Ioana Em. Petrescu, 1978, *Eminescu – Modele cosmologice şi viziune poetică*, Editura Minerva, Bucureşti.
George Popa, 1989, *Prezentul etern eminescian*, Editura Junimea, Iaşi.
Tudor Vianu, 1974, *Eminescu*, Editura Junimea, Iaşi.
*** *Cele mai vechi Upanişade*, 1993, Editura Ştiinţifică, Bucureşti.

SECŢIUNEA IV

PUBLICISTICĂ

OANA PURICE (Bucureşti), **CRISTINA ŢOLESCU** (Iaşi),
GEORGIANA MARCU (Bacău)

OANA PURICE
Anul II, Bucureşti

Antimodernul Eminescu

În *main-stream*-ul teoriilor şi interpretărilor literare nu mai apare de mult exclusivitatea criteriului estetic, ba mai mult, uneori el este de-a dreptul scufundat de noile abordări sociale, politice, antropologice, etnologice. Studiile realizate de unii cercetători ca Hayden White, Pierre Bourdieu sau Fredric Jameson au reproiectat viziunile asupra literaturii moderne şi contemporane, europene sau americane, aceste perspective *revitalizînd* spaţiul literar. Un asemenea proiect (desigur, la scară mult mai mică) a început Toader Paleologu într-un articol publicat în 1999 în *Dilema veche*, unde atrăgea atenţia asupra faptului că pentru contemporani Mihai Eminescu a fost în primul rînd „unul dintre principalii lideri de opinie" ai partidului conservator, şi apoi, un poet; el atrăgea astfel atenţia asupra faptului că o receptare pertinentă a lui Eminescu nu poate evita această realitate. Bineînţeles această „însănătoşire"[1] a continuat şi, alăturîndu-se ei, lucrarea de faţă propune o nouă interpretare: Eminescu – poet *antimodern*, în termenii discutaţi de Antoine Compagnon în cartea sa *Antimodernii. De la Joseph de Maistre la Roland Barthes*. Acest demers nu urmăreşte lansarea unei polemici cu perspectivele critice anterioare ci, din contră, aduce (poate) o completare a viziunii asupra operei lui Mihai Eminescu (concentrîndu-se pe o parte a publicisticii dar şi, pentru un aspect al demonstraţiei, pe poezie), mizînd pe complexitatea şi pluralitatea ei.

Pentru o mai bună aşzare în discursul critic, se cere o clarificare a conceptului, aşadar definirea proprietăţii termenului. În cartea publicată pentru prima dată la editura Gallimard în 2005, Antoine Compagnon realizează o analiză a literaturii franceze (dar nu numai) printr-o cheie relativ nouă, el aşezînd foarte mulţi dintre scriitori sub un nume comun – *antimoderni*. Încă din introducere, el clarifică o situaţie: antimodernii nu se identifică cu reacţionarii, conservatorii, retrograzii şi nemulţumiţii de epoca lor; ei sînt modernii văzuţi din alt unghi, căci, „în ciuda prefixului său agonistic, antimodernul este un concept în primul rînd inclusiv şi apoi exclusiv"(Mircea Martin în prefaţă, Compagnon, 2008: 7). Mai exact,

[1] Termenul este folosit de C. Noica în *Miracolul eminescian.*

„antimodernii sînt modernii care nu se împacă mai deloc cu Timpurile moderne, cu modernismul sau cu modernitatea, sau modernii fără voie, modernii sfîşiaţi între mai multe tendinţe” (*Ibidem*: 11).

Compagnon identifică naşterea realităţii de *antimodernitate* cu Revoluţia Franceză de la 1789, ca „ruptură decisivă şi cotitură fatală" (*Ibidem:* 13) şi îl numeşte pe Charles Baudelaire prototipul antimodernităţii (mai exact, cel care opune rezistenţă *modernizării*). În a doua parte a lucrării sale discută despre Baudelaire, Joseph de Maistre, Francois-René de Chateaubriand (ca fondatori ai conceptului), Peguy, Albert Thibaudet, Roland Barthes, dar şi de Pascal, Arthur Schopenhauer sau Emil Cioran. Mircea Martin surprinde foarte bine esenţa acestei anitmodernităţii, spunînd că deşi antimodernii resping soluţia revoluţionară, excesele şi abuzurile, ei sînt moderni în măsura în care sînt „înnoitori în ordine estetică şi critici la adresa modernităţii” (Compagnon, 2008: 8).

Pentru a discuta încadrarea unui scriitor ca antimodern, Antoine Compagnon foloseşte şase criterii, urmînd ca în prima parte a cărţii să se oprească la definirea şi exemplificarea lor. Acestea sînt *contrarevoluţia, anti-Iluminismul, pesimismul, păcatul originar, sublimul şi vituperaţia* şi vor constitui capitolele acestei lucrări.

Avînd aceeaşi viziune integratoare, Mircea Martin îi propune ca antimoderni pe Lucian Blaga, pe Fundoianu şi pe Caragiale, iar Sorin Alexandrescu pe Eliade, Cioran, Mircea Vulcănescu sau Brîncuşi. Lucrarea de faţă lărgeşte cadrul lui celor doi eseişti şi încearcă o justificare a antimodernităţii lui Mihai Eminescu, urmînd să se oprească asupra unor texte publicate în ziarul *Timpul* între anii 1876-1882, care par să ilustreze cele şase criterii enunţate mai sus (observînd şi notînd gradul relativ al aplicării lor). Ceea ce legitimizează observarea acestui fragment din opera lui Eminescu şi încadrarea lui în teoria lui Compagnon este o idee pe care Sorin Alexandrescu o susţine într-unul dintre eseurile sale: „perioada modernă a început în România în ultimul pătrar al secolului al XIX-lea, printr-o violentă ruptură dintre politică şi cultură: prima introducea şi apăra prin fapte modernitatea, a doua o critica şi o discredita prin mass-media de atunci: discursurile politice, presa, literatura şi arta”(Alexandrescu, 2008: 132).

Important de menţionat este faptul că nu se doreşte apropierea forţată a poetului român de scriitorii comentaţi de Compagnon sau înscrierea neproductivă într-o galerie universală pentru a satisface orgoliul naţional, ci

mai curînd un proces invers, de extindere a teoriei acestuia capabile să acopere şi spaţiul literar românesc.

Contrarevoluţia

Cînd discută despre acest prim concept, Compagnon are ca referinţă îndeosebi Revoluţia Franceză. Cel mai evident moment revoluţionar cu care Eminescu ar putea polemiza este Revoluţia de la 1848, dar, după cum o vor arăta articolele sale publicate în ziarul *Timpul*, nu către ideea în sine de revoluţie se îndreaptă nemulţumirile lui Eminescu, ci către maniera eronată în care cei mai mulţi dintre urmaşii acestei revoluţii au înţeles să îi aplice principiile.

Pentru Compagnon, „contrarevoluţia este inseparabilă de revoluţie; este dublul ei" (*Ibidem:* 27); mai mult, contrarevoluţia este fascinată de revoluţie. Încă de la începutul discuţiei sale, Antoine Compagnon diferenţiază între *antirevoluţie* (anasamblul forţelor are îi opun rezistenţă) şi *contrarevoluţie* (cea care realizează o teorie a revoluţiei). În disputa ideologică avută cu tendiţele liberale (promotoare ale unor valori revoluţionare), Eminescu îşi asumă poziţia „reacţionară"[2], dar nu întîrzie să îşi justifice teoria prin apelul la necesitatea unei *acţiuni* adaptate situaţiei curente a statului, care să vină în consolidarea structurii sale interne, şi nu una alogenă, care să se placheze neproductiv pe aceasta: „De aceea, dacă tendinţele şi ideile noastre se pot numi reacţionare, epitet cu care ne gratifică adversarii noştri, această reacţiune noi n-o admitem decît cu înţelesul pe care i-l dă fiziologia, reacţiunea unui corp capabil de a redeveni sănătos contra influenţelor stricăcioase a elementelor străine introduse înlăuntrul său" (*Opere politice II,* 1998: 82*).*

La fel de importantă pentru Compagnon în susţinerea caracterului antimodern este poziţia scriitorilor faţă de votul universal, o reformă a Revoluţiei de la 1848. Toţi cei pe care îi analizează sînt împotriva acestei libertăţi civice, ei îi opun mulţimii elita inteligenţei. Mihai Eminescu pare să fie un ilustrator remarcabil al pledoariei lui Compagnon în această chestiune, întrucît articolele sale din *Timpul* au multiple trimiteri la instaurarea votului

[2] Nu se poate folosi sensul plin al cuvîntului, întrucît în contextul secolului XIX, ca „secol al naţiunilor", mişcarea *reacţionară* (împotriva imperialismului) era mai degrabă o acţiune dominantă în Europa, a prim-planului politic şi social, şi nu una de nişă, a unui grup izolat.

universal. „Cerînd sufragiul universal, cer despotismul”, spunea Eminescu în ***Încă de pe cînd ne căutau ceartă...,*** articol semnat la 2 august 1880, dar cu un an mai devreme explică foarte clar (deşi vine în contrasens cu ideile democratice) de ce susţine censul ca formă legitimă de a alege grupul conducător: votul universal „face ca votul celui cu minte să aibă aceeaşi greutate cu a celui nerod, c-un cuvînt, e exploatarea celui ce are ceva prin cel ce n-are nimic, a celui învăţat prin cel ignorant”[3] (*Ibidem:* 64). Nuanţînd „pericolul democraţiei” prin exemplul ei cel mai convingător, SUA, Eminescu adaugă la actele provocatoare de haos şi de „distrugere a civilizaţiei” demersurile „unor Fleva sau P. Ghica” în vederea emancipării femeilor.

Aşadar, „secretul vieţii lungi a unui stat” nu este numai existenţa unui grup conducător exlusiv masculin (de altfel ideea intrase în spritul veacului), ci şi oligarhia ca formă de guvernămînt, prin păstrarea „ierarhiei meritului”. Alăturîndu-se antimodernilor propuşi de Compagnon, Eminescu nu confirmă utilitatea principiilor de bază ale Revoluţiei Franceze: „niciodată egalitatea legală nu va şterge inegalitatea înnăscută sau pe cea cîştigată cu munca” (sentinţa pronunţată în articolul ***Credem că destul am vorbit*** din ianuarie 1879). Exemplul acesta are puterea de a ilusta caracterul antistîngist al antimodernilor, exprimat mai clar de ideea lui Baudelaire, pe care îl citează şi Compagnon: „Numai guvernămîntul aristocratic este rezonabil şi sigur. Monarhia sau republica întemeiate pe democraţie sînt la fel de absurde şi de slabe” (Baudelaire, 1968: 301).

Într-un alt articol, de data aceasta din 1877, este dezbătută aceeaşi problemă, însă aici „virulenţa polemică şi îndrăznelile lexicale profane” (Spiridon, 2003: 40) se combină ajungînd la parodierea dictonului Revoluţiei Franceze, nu numai la respingerea lui: „Da’i şoseaua rea, încît ţi se frînge caru-n drum? Libertate, egalitate şi fraternitate şi toate vor merge bine. Dar se înmulţesc datoriile publice? Libertate, egalitate şi fraternitate dă oamenilor şi s-or plăti”(*Ibidem:* 256). El apare, astfel, un contrarevoluţionar care refuză progresul schematic, un antimodern care „întreţine o viziune organicistă şi

---

[3] Combătînd reacţionismul de care sînt acuzaţi, Eminescu clarifică faptul că Partidul Conservator susţine inegalitatea constituţională a drepturilor politice, nu a celor private (îndepărtîndu-se astfel de imaginea despotică pe care oponenţii politici le-o atribuiau).

ierarhizată a societăţii” (Compagnon, 2008: 83), idee care face trecerea către cel de-al doilea reper utilizat de Compagnon.

Anti-Iluminismul

Pentru cel de-al doilea criteriu lucrurile ar trebui să fie mai uşor de perceput, întrucît este un fapt unanim acceptat de critici şi teoreticieni acela că romantismul se opune raţionalismului şi pozitivismului iluminist. Astfel, doar simpla enunţare a conceptului de *anti-Iluminism* ar trebui să-l proiecteze pe Eminescu în rîndul antimodernilor – susţinută de declaraţia lirică din ***Eu nu cred nici în Iehova***: „Nu mă-ncîntaţi nici cu clasici, /Nici cu stil curat şi antic-/ Toate-mi sînt deopotrivă,/ Eu rămîn ce-am fost: romantic” (*Opere alese, II)*; dar şi aici, discuţia se adînceşte insistînd pe diferite detalii definitorii. Ca şi în cazul motivului dezbătut mai sus, demonstraţia va avea în vedere în special textele publicistice ale lui Mihai Eminescu – întrucît şi teoria lui Compagnon urmăreşte o ideologie -, cele poetice venind să le susţină pentru o validare estetică.

Antimodernii opuneau experienţa istorică cultului excesiv al raţiunii, idealismului şi utopismului Epocii Luminilor. Această poziţie anti-Iluministă a antimodernilor îl determină pe Compagnon să vorbească despre empirismul sau chiar de pragmatismul lor; ei par a se inspira din Machiavelli şi a-l prefera pe Pascal lui Descartes.

Într-un articol publicat în august 1879 – ***Exprimată în termenii cei mai generali...*** – Eminescu dezbate deosebirea dintre liberali şi conservatori în funcţie de abordarea naturii statului, punctul fiecărora de vedere permiţînd încadrarea lor în cele două paradigme propuse şi descrise de Compagnon – *moderni,* respectiv *antimoderni*. În timp ce liberalii vedeau statul ca „productul unui contract, răsărit din liberul arbitru al locuitorilor, indiferentă fiind originea, indiferentă istoria rasei” (*Opere politice II, 1998: 81),* conservatorii sînt mai aproape de viziunea empirică, antimodernă: statul este un „produs al naturii, determinat de o parte prin natura teritoriului statului, pe de alta prin proprietăţile rasei locuitorilor” (*Idem*)[4]. Aşadar, faţă de statul care „nu e cu mult mai mult decît o maşină”, Eminescu susţine imaginea statului ca „un organism viu”, părere care justifică adeziunea lui faţă de ideile organiciste ale lui Maiorescu.

---

[4] Referinţa nu este singulară; ea mai apare la fel de explicită şi în articolul din 1880, ***Revoluţia şi revoluţionarii.***

Lectura textelor eminesciene publicate în *Timpul* între 1876 şi 1882, arată caracterul ambivalent atît al personalităţii autorului, cît şi al operei lui, trăsătură identificată de Antoine Compagnon ca definitorie pentru antimodern (şi Nicolae Manolescu nota în *Istoria*... sa: „în ciuda opiniilor sale conservatoare, e un disident" [Manolescu, 2005: 402]). Ambivalenţa aceasta se va regăsi în articole care punctează clar importanţa modernizării statului (aşadar „alăturarea" taberei liberale), în contrast cu militarea pentru moderaţia progresului şi în cele în care lîngă o afiliaţie anti-Iluministă se aşază critica unei societăţi dogmatice, încremenite. Pentru prima pereche aparent antinomică se cere reactualizarea diferenţei dintre antirevoluţie şi contra-revoluţie menţionate anterior, aducîndu-se aminte faptul că antimodernul nu este un antirevoluţionar, ci el teoretizează revoluţia, fiind împotriva progresului agresiv. Astfel, în ***Credem că destul am vorbit...,*** nu pregetă să susţină beneficiile pe care ideologia liberală (cea ideală, neechivalentă cu aplicarea ei defectuoasă sau cu practianţii ei) le aduce[5]: „toate inconvenientele sistemului liberal se pot înlătura prin muncă, căci sistemul libertăţilor e sistemul muncii; [...] fără muncă şi fără capitalizarea ei, adică fără economie, nu există nici libertate" (*Opere politice II,* 1998: 62). Nu susţine, într-o manieră retrogradă, arhaicitatea socială, economică, ci conştientizează importanţa modernizării statului, dar printr-un sistem legislativ şi juridic funcţional şi corect aplicat. Pentru cea de-a doua ambivalenţă tot un articol din *Timpul* va putea fi edificator. Parcă inspirat de teoria lui Compagnon, Eminescu explică natura anti-Iluminismului său, deci aparenta adeziune la spiritul medieval – după ce anterior condamnase fanariotismul. Vorbind despre stadiul feudalităţii pe care reacţiunea europeană şi l-a luat ca ideal, Eminescu notează: „Întrucît acest stadiu conţine însă elemente de adevăr, elemente de ordine *naturală* a lucrurilor, noi o admitem, întrucît nu, nu" (*Ibidem*: 82). Astfel el se aşază exact în poziţia pe care Compagnon o atribuia antimodernilor: „modernii care nu-şi fac mari iluzii cu privire la modernitate" (Mircea Martin în Compagnon, 2008: 12) şi sînt capabili să recupereze valorile reale ale trecutului; aşadar - acceptarea ideii de progres, dar rezistenţă faţă de fanatismul acestuia.

---

[5] Într-un articolul din *Dilema veche,* Toader Paleologu chiar afirmă cu certitudine: Eminescu „adera cu patimă la unele valori scumpe oricărui liberal adevărat: libertatea de expresie şi proprietatea privată".

Cel mai important aspect al anti-Iluminismului este, cum s-a discutat şi mai sus contestarea continuă a legii progresului. Baudelaire o numea „torţă obscură” şi credea că în orice context „credinţa în progres este o doctrină de leneşi, o doctrină bună pentru belgieni. Este cea a individului care contează pe vecinii săi pentru a-i face treaba” (Baudelaire, 1964: 298). Nu la fel de virulent ca poetul francez şi nici ca Emil Cioran citat de Cmpagnon („ideea de progres dezonorează intelectul” [cit. în Compagnon, 2008: 76]), Eminescu (poate mai mult din raţiuni de politică a ziarului, decît din convingeri personale absolute), îi identifică pe liberali cu cei vinovaţi de starea de criză a societăţii: „printr-un exagerat liberalism şi prin legiuri cosmopolite, au prefăcut ţara într-un loc neutru de colonizare pentru toate elementele străine de primpejur” (*Opere politice II,* 1998: 48). Făcînd trecerea spre spaţiul poetic, există şi acolo poziţii anti-Iluministe de condamnare a progresului necontrolat; în ***Icoane vechi şi icoane nouă***, este ironizată atitudinea *ultramodernă* a junilor *corupţi* de modele europene: „această tinerime veselă şi uşoară trăieşte în România şi se trezeşte în Franţa [...] vorbind o păsărească coruptă” (*Opere alese II*).

Pesimismul

Din început, Compagnon aşază sub acest concept disperarea, melancolia, doliul, *spleen*-ul, sentimentul de *mal de siècle*, dezamăgirea, părînd să-i risipească semnificaţia şi să piardă coeziunea demersului său. Apoi teoreticianul, citîndu-l pe Roland Barthes, descrie foarte concis viziunea sa asupra *pesimismului*, eliminînd suspiciunile anterioare: “pesimismul antimodernului nu conduce la apatie – dimpotrivă, optimismul, credinţa în progress îl fac pe om leneş – ci la activism; pesimismul dă energia fie a disperării, fie a <<vitalităţii disperate>> “ (Compagnon, 2008: 78).

În studiul *Mihai Eminescu*, Tudor Vianu considera că în timp ce “pesimismul European este activ”, “pesimismul lui Eminescu este contemplativ”, vorbind chiar de o “blîndeţe relativă” a acestei raportări la lume (Vianu: 1974, 70). Vianu ia în calcul, desigur, doar opera poetică a lui Eminescu şi demonstraţia sa pare să se susţină; altfel stau, însă, lucrurile în ceea ce priveşte publicistica eminesciană, unde poziţia lui se apropie de cea discutată de Compagnon. De cele mai multe ori ecoul nemulţumirii lui se transformă în soluţii alternative. După ce se întreabă despre cum pot exista „oameni fără tărie în şira spinării, fără coeziune în creieri”, Eminescu ajunge

la o sintagmă aproape axiomatică: „lumea mergînd din ce în ce mai rău, are s-ajungă ca oamenii aceia să aibă vază” (*Opere politice III*: 1999, 577). Dar pesimismul lui nu se opreşte la nivelul unei conteplaţii, căci într-un articol anterior al aceluiaşi an, 1880, el propune: „Nu oamenii, sistemul caută să-l schimbaţi. Acest sistem de corupere a caracterelor, de disctincţie a nemeritului, de exclusivism de partid trebuie înlăturat” (*Ibidem*: 556)

Compagnon identifică două moduri de manifestare a pesimismului antimodern: ca anxietate individuală ce rezultă din convingerea asupra decadenţei istorice („viaţa noastră e o ironie/ Minciuna-i rădăcina ei”, în ***Demonism*) şi** ca scepticism istoric (acestuia din urmă i se poate adăuga în cazul lui Eminescu şi cel religios, dacă se au în vedere cel puţin imaginile ironice ale preotului-greier şi dascalului-*cariu* din ***Melancolie*** – ca să ne oprim pentru început la textele poetice). Ideea de măreţie şi decădere din ***Memento mori***, contrastul dintre figurile trecutului şi cele ale prezentului din ***Epigonii***, „disperarea” din finalul ***Scrisorii III*** nu sînt singurele imagini ale acestui pesimism. Textele publicistice îl conţine de asemenea; în 1881, vorbind despre retragerea temporară din atenţia publică a lui Ion Brătianu, Mihai Eminescu lansează o concluzie descurajatoare: „după cîte se vede, însă, hoţii buni de puşcărie şi precupeţii intereselor publice buni de carantină vor continua a face legi şi a guverna” (*Ibidem:* 613), continuată de o frază, ce-i drept, parcă extrasă din poemele amintite mai sus: „aşa e scris în cartea sorţii ca în ţara noastră să nu se facă mai bine” (*Idem.*).

Preluînd-o din Chateaubriand, Compagnon stabileşte ca reper al antimodernităţii sintagma „om al timpului tău” (rezumă dilema antimodernului care priveşte înspre trecut şi agreează prezentul, luptînd astfel împotriva lui însuşi). Eminescu, cel din poezie sau publicistică nu urăşte prezentul şi nici nu idealizează trecutul cu intenţia unei recuperări totale a lui, a unei involuţii către formele politico-sociale arhaice. El contrapune contemporaneităţii trecutul doar pentru a-i recupera ei consistenţa şi stabilitatea pierdută, fiind astfel un „om al timpului său”. Atunci cînd anunţă ridicarea în Ploieşti a unei „statui a Libertăţii”, Eminescu îşi începe articolul (21 iunie 1881) cu imaginea statuii lui Heliade-Rădulescu, trimiţînd la importanţa acestei personalităţi asupra caracterului culturii române; dar nu o face în spiritul retrograd al tînjirii după epoci apuse, ci pentru a oferi „virtuoşilor cetăţeni cu chef mult” ce vor sărbători inaugurarea din noua republică un model.

Păcatul originar

Dacă la celelalte criterii de antimodernitate referinţele la textele eminesciene păstrau evidenţa, în cazul păcatului originar o discuţie *ad litteram* folosind teoria lui Compagnon este riscantă, fiind susceptibilă de forţări hermeneutice. De aceea, se va avea drept reper următoarea afirmaţie: „Poate nu toţi antimodernii au fost obsedaţi de păcatul originar, însă toţi au fost marcaţi de Schopenhauer” (Compagnon, 2008: 130), urmărindu-se „funcţionarea” *răului* (prin inspiraţia filosofului german) în cîteva dintre poeziile lui Eminescu.

Cum s-a văzut la începutul acestei lucrări, Sorin Alexandrescu împarte agenţii modernităţii din secolul al XIX-lea în cei politici şi cei culturali, continuînd în eseul său prin a-l alătura pe Eminescu celor din urmă, care manifestă o opoţizie vizibilă faţă de primii. Avînd „o poziţie negativă faţă de liberalism, revoluţie sau miturile modernităţii [...], cît şi faţă de tradiţionalism” (Alexandrescu, 2008: 127), Eminescu alătură ideii de *rău* două imagini: fanarioţii şi liberalii. Într-un articol din 6 iunie 1880, el chiar le asociază: „caracterul epocii liberale a României e identic cu acela al epocii fanariote: o exploatare neomenoasă a poporului, fără a i se da nimic în schimb pentru sacrificiile ce le aduce statului” (*Opere politice III,* 1999: 559); după cîteva numere, la sfîrşitul lunii iunie, el chiar confirmă: „monstruozităţile guvernului Brătianu [...] sînt chiar mai rele decît [cele din n.m.] vremea fanarioţilor” (*Ibidem:* 562). Poate o deviaţie a concepţiei „păcatului originiar” are loc aici: dacă acesta presupune o vină moştenită, transmisă succesiv, în textele lui Eminescu *răul* este împrumutat, sau mai degrabă copiat din spaţiul vestic; astfel între „radicalii din Franţa” şi „roşii noştri” (expresii din articolele din *Timpul*) există deosebiri, dar există şi multe trăsături comune, pe care Eminescu le găseşte ca imagini ale unui păcat plasat nu la originea lumii, ci la cea a constituirii României ca stat naţional: „mărginirea intelectuală, invidia, ura contra a tot ce răsare prin vreo superioritate oarecare asupra nivelului de rînd, c-un cuvînt, toate păcatele unui caracter rău” (*Ibidem:* 574).

Una dintre consecinţele păcatului biblic este, aşa cum se ştie, pierderea Paradisului, *înstrăinarea* omului de starea sa primordială. Mergînd pe paralela de mai sus (poate că este exagerată, dar ea nu ne aparţine, ci rezultă din discursurile lui Eminescu din *Timpul*), efectul acestui *rău* – liberalii, aceşti „noi fanarioţi” – este tocmai pierderea libertăţii ca naţiune; practica politică a „d-lui Brătianu”, crede Eminescu, va face ca „poporul

istoric al ţării să prefere chiar dominaţiunea străină”, iar „coruperea sistematică a spiritelor” va „înstrăina deplin ţara” (*Ibidem:* 613).

Polemica virulentă cu ziarul *Românul* „a cărui hrană zilnică a fost calomnia şi injuria” (*Ibidem:* 620) este o temă frecventă a publicisticii eminesciene. Ziarul, de altfel, este partizanul direcţiei politice liberale (la care a activat şi ironizatul C.A. Rosetti), aşadar ziarul guvernamental; poziţia critică extremă a articolelor din *Timpul* – publicaţia opoziţiei – este astfel justificată. Figurile liderilor liberali sînt însoţite de activitatea *Românului* în procesul amintitei destabilizări a unităţii naţionale, Eminescu văzînd în cotidianul oponent, la fel, o sursă a răului social. Ca unul care „a semănat ura şi dezbinarea” (*Ibidem:* 621), acest ziar pare a fi cauza sărăcirii poporului: „pentru aceşti ignoranţi nesăţioşi [...] se vinde patul, vaca, oaia, cenuşa din vatra ţăranului” (*Ibidem:* 626) şi, mai mult, cel care a degradat „tot ce ţara asta avea mai respectabil, onest şi de caracter, tot ce ea avea mai vechi şi tradiţional” (*Ibidem:*, 629). Nemulţumirea lui Eminescu atinge cote maxime: „din ţăranca sprintenă, vioaie, deşteaptă, cum era România acum douăzeci şi cinci de ani, aceşti străini au ajuns în sfîrşit a face această lume spoită, bolnavă, plină de paraziţii Orientului şi Occidentului, o lume matură pentru spital” (*Idem).* Astăzi, desigur, fraza ne apare comică şi de neacceptat într-un discurs publicistic profesionist; aceasta fiindcă, aşa cum remarca Sorin Alexandrescu, acum „nu mai putem vorbi de naţionalism în mod pozitiv” (Alexandrescu, 2008: 110), ţinînd cont de conotaţiile pe care le-a căpătat termenul de-a lungul istoriei secolului al XX-lea. Dar nu trebuie omis faptul că articolul este scris în anul 1881 şi este aşadar departe de caracterul excesiv, nociv al accepţiunii moderne, acest patos fiind explicat nu doar prin conflictul ideologic dintre cele două tabere politice, dar şi justificat de spiritul unui *veac al naţionalităţilor*, marcat de căutarea şi afirmarea sentimentului naţional, împotriva influenţelor alogene.

În acest sens, exagerările stilistice (uneori împinse, cum am văzut spre comic) vin în concordanţă cu principiile Partidului Conservator şi, chiar dacă nu reflectă convingerile strict personale ale redactorului Mihai Eminescu (aspect relativ greu de demonstrat), ele au rolul de a susţine polemica dintre cele două tabere politice, sau, mai apropiat demonstraţiei acestei lucrări, de a accentua diferenţa dintre spiritul modernizator şi cel antimodern al epocii (integrînd, desigur, aceste trăsături în economia întregului eseu).

Sublimul

Situaţia *sublimului* în studiul lui Compagnon este la fel de atent discutată ca şi celelalte figuri propuse anterior, însă ea pare mai fragilă, mai greu de controlat. Deşi conceptul are trimiteri mai largi decît permite această comunicare, se va organiza discursul pe două paliere distincte şi întrucît este o categorie estetică, discuţia va avea în vedere în special textele poetice.

Prima direcţie luată în considerare este teoria kantiană asupra sublimului, citată de Compagnon. Filosoful diferenţiază sublimul de frumos (opus primului prin forma sa finită) şi găseşte apoi două categorii ale sublimului: cel matematic („mare la modul absolut", aparţinînd naturii imediate) şi cel dinamic. Dacă pentru sublimul matematic exegeza eminesciană este suficient de explicită, nemaifiind nevoie de o reluare a motivelor care îl constituie (se pot aminti doar imagini precum „deşerturi lungi şi depărtate", „munţi bătrîni şi păduri măreţe", „mii talazuri ce-nspumate trec" – aşadar naturalul copleşitor specific liricii lui Eminescu), cel de-al doilea ar putea primi o discuţie mai amănunţită. Entităţi ale sublimului sînt geniul, daimonul sau zeul. În ***Andrei Mureşanu***: „Satan- geniu al disperării[...], geniu mîndru, plin de-ndărătnicie". Satan nu mai este o ipostază a înfricoşării, ci instanţa pe care personajul o invocă şi cu care se identifică prin dorinţa de răzvrătire: „acum pricep eu gîndu-ţi, căci zvîrcolirea mării/ Trăieşte-acum în mine.". Sublimă, pe lîngă această apropiere, este şi pendularea personajului între cei doi poli ai transcendenţei. Pe ideea geniului capabil să perceapă sublimul este şi finalul poemului ***Preot şi filosof,*** unde, punîndu-i în opoziţie pe cei doi, se face distincţia între „simfoniile şi imnurile pentru surzi" ale primului şi cei „cu auzul fin", care pricep „şoapta misterului divin" şi „sublimul adevăr".

Cuvîntul-cheie al discursului despre sublim este *spaima* (în studiul realizat de Edmund Burke, *Despre sublim şi frumos...* acesta este chiar epicentrul analizei), pe care Compagnon o alătură *uimirii*, ca reacţie imediată în faţa sublimului.Pe această direcţie, Compagnon vorbeşte despre sublimul Revoluţiei („pentru că provoacă uimire şi spaimă, Revoluţia este sublimă" [Compagnon, 2008: 134]) şi al pedepsei cu moartea, exemplificînd aceste viziuni prin textele antimodernilor francezi (Baudelaire, De Maistre, chiar şi ale lui Schopenhauer). La Eminescu (avînd ca bază contradictoria unitate extaz-oroare) mai uşor de identificat este sublimul erotic, indefinibila lui natură. Perechea uimire (admiraţie) - spaimă apare în ***Venin şi farmec***:

„Venin şi farmec port în suflet,/ Cu al tău zîmbet trist mă pierzi,/ Căci fermecat sînt de privirea-ţi/ Şi-nveninat de ochii verzi” (*Opere alese II).*

Poate că mai relevant pentru sublimul eminescian este cuplul pe care îl discută Tudor Vianu - „voluptate-durere” (traducînd oarecum „farmecul dureros” al poeziilor) şi pe care îl defineşte ca „dorul metafizic”, ca „aspiraţia de a ieşi din forma mărginită” (Vianu, 1974: 67). Vianu (mergînd pe ideea lui Burke, a sublimului ca cel care „produce cea mai puternică emoţie pe care o poate simţi omul” (Burke, 1981: 68)) identifică în lirica lui Eminescu trei contexte în care apare această pereche oximoronică: muzica, iubirea şi moartea. Analiza criticului român oferă numeroase exemple în acest sens, care vin în concordanţă cu discuţia propusă de Compagnon (mai ales prin prezenţa, în ambele părţi, a reflecţiilor schopenhaueriene) dar cum ele nu fac subiectul acestui eseu, nu se va insista.

Vituperaţia

Cel din urmă criteriu pe care Antoine Compagnon îl discută referitor la antimoderni este *vituperaţia*. Aceasta este un criteriu stilistic, exprimînd, spune Compagnon „energia disperării şi vitalitatea deznădăjduită” (Compagnon, 2008: 164); se observă astfel conexiunile stabilite între cele şase figuri, vituperaţia fiind maniera în care se ordonează discursului pesimismului energic. În contextul operei eminesciene, această temă este dezbătută (chiar dacă nu în termenii aceştia) de Monica Spiridon. Vorbind despre publicistica lui Eminescu, aceasta identifica o „logică a impurităţii”, un amestec al „elocinţei de amvon” cu „semnalmentele profanului” (Spiridon, 2003: 24). Aşadar, se va observa că Eminescu reuşeşte cu uşurinţă trecerea de la gravitatea unui discurs cu miză morală, la o violenţă a expresiei ce „frizează *naturalismul de speluncă*” (*Ibidem*: 41).

Vorbind despre cauzele sărăciei, Eminescu aduce în discuţie „lipsa de caracter în viaţa publică”, „putreziciunea bizantină a puilor de fanarioţi” (*Opere politice II,* 1998: 43), netemîndu-se apoi să răspundă fără menajamente lingvistice acţiunilor liberale: „Spunînd adevărul, verde şi fără înconjur, ne simţim în drept de a scrie cu litere de foc şi dispensaţi de politeţe, datorită unui adversar de principii abstacte numai” (*Ibidem:* 49). Cu toate acestea, nu foloseşte gratuit acest limbaj, ci pentru a-l aduce la măsura realităţii observate. Ironia este o modalitate de susţinere a vituperaţiei: „Într-un car de oale nu se dă cu argumente metafizice” (*Ibidem*).

O trăsătură specifică acestui tip discursiv este tonul profetic: antimodernul este „un profet al trecutului” (Compagnon, 2008: 164) care se adresează lumii pentru a-i anunţa o catastrofă. Dacă în 1878 Eminescu prevestea: „încă alţi cîţiva ani şi societate va începe a plesni din toate încheieturile” (*Opere politice II,* 1998: 43), în 1879 declara aproape cu certitudine că „orice bun român va deveni cu timpul mai mult ori mai puţin reacţionar” (*Ibidem:* 82).

În multe locuri apare vituperaţia adresată „junilor corupţi” sau celor din societatea decandentă. De Maistre, *jucîndu-se*, creează un „monstru lingvistic” – *canaliocraţia*. Aceasta este reprezentată, spune el, de „suveranitatea poporului sau supremaţia canaliilor”. Fără o intenţie creatoare în acest sens al lui De Maistre, Eminescu reuşeşte un comic de limbaj prin apelativele folosite împotriva contemporanilor *corupţi*. Ei, pe lîngă „suflete-amăgite”, „spirite-ameţite” sau „oameni morţi de vii” (***Junii corupţi***), ei sînt „nişte răi, nişte fameni”, sînt „panglicari în ale ţării”, „Quintesenţă de mizerii de la creştet pînă-n talpă”, „bulgăroi cu ceafa lată, grecotei cu nas subţire”, „bîlbîiţi cu gura strîmbă”; ei au „privirea-mpăroşată”, „bulbucaţi ochi de broască” şi „evlavie de vulpe” (***Scrisoarea III***); au şi implicări sociale importante: „avocaţi fără ştirea lui Dumnezeu, generali care nu ştiu a citi o hartă, subprefecţi ieşiţi din puşcărie, legiuitori recrutaţi dintre stîlpi de cafenele” (*Opere politice II , 1998: 43).* Comicul se transformă, însă, repede în tragic dacă e să se admită teoria lui Compagnon: „Profet al nefericirii, antimodernul are întotdeauna dreptate, dacă anunţă vreo catastrofă”(Compagnon, 2008: 164).

Reprezentant al antimodernităţii, De Maistre cultivă figurile paradoxului. Compagnon aminteşte în cartea sa despre oximoro şi despre antimetabolă, care constă în faptul că un grup de cuvinte se repetă în chiasm de o parte şi de alta a unei axe de simetrie: „că-i visul unei umbre şi umbra unui vis” (*Opere politice II,* 1998: 149). Analizînd în detaliu textele eminesciene, se pot identifica multiple apariţii ale acestor structuri.

S-a putut observa, de-a lungul acestei analize că textele publicistice eminesciene (dar, cum am văzut, şi cele poetice) reflectă toate cele şase criterii pe care Antoine Compagnon le utiliza în cartea sa. Dacă se ia în considerare şi faptul că (de altfel deductibil şi din cele prezentate mai sus) ele – contrarevoluţia, anti-Iluminismul, pesimismul, păcatul originar, sublimul şi vituperaţia – operează cu premisele unei ambiguităţi, ceea ce le trimite

imediat spre spaţiul romantismului, se poate susţine pertinenţa premisei acestei lucrări: Eminescu este un *antimodern*.

BIBLIOGRAFIE

Sorin Alexandrescu, 2008, „Modernism şi anti-modernism. Din nou, cazul românesc" în *Modernism şi antimodernism. Noi perspective interdisciplinare,* coordonator Sorin Antohi, Editura Cuvîntul, Bucureşti.

Charles Baudelaire, 1968, *Critică literară şi muzicală. Jurnale intime*, traducere şi note de Liliana Ţopa, studiu introductiv de George Bălan, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti.

Edmund Burke, 1981, *Despre sublim şi frumos. Cercetare filosofică a originii ideilor*, traducere de Anda Teodorescu şi Andrei Bantaş, prefaţă de Dan Grigorescu, EdituraMeridiane, Bucureşti.

Antoine Compagnon, 2008, *Antimodernii. De la Joseph de Maistre la Roland Barthes*, traducere de Irina Mavrodin, Adina Diniţoiu, prefaţă de Mircea Martin, Editura Art, Bucureşti.

Mihai Eminescu, 1964, *Opere alese*, vol. I, Ediţie îngrijită şi prefaţată de Perpessicius, Editura pentru literatură, Bucureşti.

Mihai Eminescu, 1973, *Opere alese*, vol. II., ediţie îngrijită şi prefaţată de Perpessicius, Editura pentru literatură, Bucureşti.

Mihai Eminescu, 1998, *Opere politice II*, Editura Timpul, Iaşi.

Mihai Eminescu, 1999, *Opere politice III*, Editura Timpul, Iaşi.

Nicolae Manolescu, 2008, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, Piteşti.

Constantin Noica, 1992, *Introducere la miracolul eminescian*, ediţie îngrijită de Marin Diaconu, Gabriel Liiceanu, Editura Humanitas, Bucureşti.

Toader Paleologul, 1999, „Este Eminescu chiar aşa de nul?" în *Dilema veche*, anul III, martie, nr. 17.

Monica Spiridon, 2003, *Eminescu. Proza jurnalistică*, Editura Curtea Veche, Bucureşti.

Tudor Vianu, 1974, Mihai Eminescu, prefaţă Al. Dima, Editura Junimea, Iaşi.

CRISTINA ȚOLESCU
Master II, Iași

„Forțele reacționare". Re-lectura unor capitole de istorie literară

Dacă istoria este o narațiune, așa cum susțineau postmoderniștii îndoindu-se de felul în care trecutul este „înmagazinat" în memoria omenirii, punctul de plecare al acestei lucrări este necesitatea de a re-evalua fațete ale unor realități receptate prea adesea în mod izolat de contextele lor ori privite într-o singură dimensiune. Or, realitatea e întotdeauna caleidoscopică.

În paginile ce urmează, nu propunem alte verdicte asupra unor puncte de interes ale ideologiei eminesciene și ale celei gîndirist-ortodoxiste, așa cum ni se prezintă acestea în publicistica eminesciană și în textele „Gîndirii" (ideologii care, aici, au suscitat interesul în natura lor strictă de *imagini* ale unor „forțe reacționare", de frînare a unei modernități prea încrezătoare), ci încercăm să conturăm zonele „clarității" istorico-literare pentru a mai întîrzia asupra lor și a le supune unui exercițiu de încadrare într-un context mai larg; am avut în vedere, așadar, un act de îndoială asupra funcționării **memoriei istoric-literare și asupra viziunii „naratorilor" acesteia.**

Într-unul din studiile sale, Mircea A. Diaconu ridică o serie de întrebări de natură să neliniștească puțin din „seninătatea imperturbabilă" și din tonul apodictic cu care unii critici și istorici literari își rostesc sentințele: „De cîtă obiectivitate este nevoie pentru a spune că faptele - mediate de perspectiva sintezei și de un receptor cu o anumită biografie, și nu numai intelectuală - se suprapun cu fidelitate peste desfășurarea lor istorică? Sau, și mai exact, de cîtă fidelitate este nevoie - cîte abateri sînt permise și în ce grad de ignorare a detaliilor - pentru a putea cunoaște în perspectiva istoricului literar adevărul faptic?" (Diaconu, 2008); în funcție de ce criterii, am adăuga noi, selectăm anumite *simptome* ale unei opere sau ale unor fenomene de istorie literară ori culturală, considerîndu-le fundamentale?

N. Manolescu, în *Istoria critică a literaturii române*, aduce în vedere faptul că dacă ideologia eminesciană a fost interpretată într-un mod negativ („Eminescu – reacționarul"), a fost și pentru că liberalismul a fost privit de majoritatea exegeților din prima jumătate a secolului al XX-lea ca fiind

„factorul principal în dezvoltarea rapidă a României din timpul lui Carol I”, toate istoriile civilizaţiei scrise la noi fiind de **stînga**; Eminescu, odată cu Maiorescu, junimiştii şi conservatorii fiind „automaţi situaţi în tabăra reacţionară”, tabăra perdanţilor. Ideile acestora, precizează Manolescu, nu au mai făcut obiectul vreunei cercetări, criticul citînd finalul „Studiilor asupra situaţiunii” pentru a demonstra că ceea ce Eminescu propunea nu era renunţarea la „formele goale”, ci tocmai realizarea autentică a acestor forme (Manolescu, 2008). În plus, atrage atenţia, pe de altă parte, Lucian Boia, *oricare răspuns* (sublinierea îi aparţine istoricului) la întrebarea „cine a făcut România modernă? Liberalii, conservatorii, Cuza, Carol, Kogălniceanu, Brătianu, poporul, conjunctura europeană?” presupune o *alunecare spre mit* (Boia, 1997).

Titlul lucrării de faţă reia numele capitolului din *Istoria civilizaţiei române moderne* a lui Eugen Lovinescu, unde criticul rezumă ideologia politică eminesciană prin cuvintele: „Să nu facem, aşa dar, un stat modern, ci să ne întoarcem la vremurile pîrcălabilor...” (Lovinescu, 1924: 149), etichetă ce se dovedeşte a fi una deformată. Nu era, fireşte, primul care îi punea eticheta aceasta, Eminescu scriind în „Timpul” (redăm începutul articolului, fie şi pentru un iluzoriu drept la replică - drept de a fi recitit): „Caracterul obştesc al luptelor din viaţa publică e că în mare parte nu sînt lupte de idei, ci de persoane, că cei mai mulţi, în deplină necunoştinţă de ceea ce combat, dau într-un principiu oarecare c-o orbire şi c-un curaj demn de-o cauză mai bună, condamnă ceea ce nu cunosc, batjocoresc ceea ce nu vor să cerceteze, trezindu-se prea tîrziu c-au fost induşi în eroare de ambiţiile vreunei gaşte şi că au lovit într-o ţintă pe care ar fi respectat-o dacă şi-ar fi dat osteneala de-a o privi mai de aproape. Dacă un om e la noi într-adevăr atît de nefericit să profesese o serie de idei, nu o listă de persoane, e în pericol de a-şi vedea ideile întoarse şi răsucite de adversarii lui, pretinşi politici, după placul acestora, va vedea trăgîndu-se din ele concluzii nemaiauzite, cari lui nici prin minte nu i-ar fi trecut vreodată, şi în fine se va vedea citat înaintea opiniei publice după şoapte, după calomnii acreditate prin repetarea papagalicească din partea celor uşori, nu însă în virtutea unor enunţări sau fapte determinate, cari pentru toată lumea rămîn aceleaşi. Căci în aceste discuţii **nu e cestiunea de-a afla adevărul, ci din contra de-a acredita un neadevăr, nu de logică, ci de *eristică*; cestiunea nu e de a taxa pe adversar de ceea ce *vrei* tu să-l taxezi**, potrivească-se epitetul sau nu. Aparenţa ţine locul adevărului, înduplecarea locul convingerii. Unei asemenea maniere de-a vedea avem noi

a mulţumi titlul de reacţionari. **În zadar am protesta, în zadar am cere să ni se probeze o singură tendenţă reacţionară în înţelesul adevărat al cuvîntului**, adecă tendenţa de-a ne-ntoarce la teocraţia şi feudalismul evului mediu, în zădar am dovedi că nici prin vis nu ne-a trecut de-a fi ceea ce ni se impută că voim a fi şi că faptele noastre toate sînt contrarie acelei aserţiuni gratuite, adversarii noştri, dacă n-au minte, au cel puţin gură, o gură ce pare a-şi fi arogat pe seamă-şi atribuţiunile tuturor celorlalte calităţi intelectuale pe care natura obicinuieşte a le dărui oamenilor. Dacă nu voieşti să crezi fără a cerceta, **dacă nu juri că frazele apocaliptice, plivite din discursurile revoluţiilor franceze, sînt adevăruri absolute, nu meriţi a şedea alături cu unicii naţionalişti, unicii români, cari se bucură de privilegiul de-a fi monopolizat pe seama lor toate ideile mari şi frumoase.**” (s. n). Nu e singurul loc în care Eminescu mimează uimirea în faţa acuzaţiilor de reacţionarism, publicistul amuzîndu-se şi în alte articole de faptul că liberalii împrumută pînă şi contra-argumente şi acuzaţii din spaţiul occidental, fără a verifica dacă acestea se potrivesc ori nu realităţii româneşti.

Imaginea unui Eminescu **ostil valorilor occidentale** (aşa cum îl prezintă şi L. Boia) este profund falsă. Dimpotrivă, susţinerea aproape necondiţionată a monarhiei condusă de un principiu dintr-o dinastie occidentală îşi are principala cauză în ideea adoptării unui astfel de model politic în România, iar critica din „Icoane vechi şi nouă” este îndreptată nu asupra ideilor de libertate, egalitate şi fraternitate, ci tocmai asupra punerii defectuoase a acestora în practică, asupra falsificării lor în act. Însăşi critica liberalilor devine adesea nu o critică adresată ideilor implicate de acest model politic, ci a felului în care indivizii aparţinînd partidului liberal profesează politica, şi Eminescu în repetate rînduri atrage atenţia asupra conexiunii inconsistente dintre forme de guvernare liberale din state occidentale şi modelul politic românesc ce ar trebui să le corespundă.

O parte din valorile pe care Eminescu le asociază (şi, implicit, le apreciază) modelului occidental sînt seriozitatea cu care se discută legile în parlamentele europene, responsabilitatea cu care, în viziunea publicistului, oamenii politici îşi îndeplinesc misiunile, ţinuta etică a tot ce ţine de spaţiul public; **monarhia** apare, tot în acest context, ca **alternativă viabilă politicii de tip arendă practicată de fanarioţi**: „(...) Dacă toate acestea se întîmplau în vremea fanarioţilor, ce luau ţările în arendă pe cîţiva ani de zile pentru a le secătui materialmente, a le degrada moralmente, mirarea noastră n-ar fi la locul ei. Dar chiar atunci încă boierimea şi mitropolitul, cu greu, dar tot

puneau un frîu cupidităţii şi corupţiei fanariote. Dar sub o monarhie occidentală, de la care *aşteptam îndreptarea, sanificarea moravurilor politice, introducerea unei discuţiuni limpezi, obiective şi lipsite de patimă a cestiunilor de interes public,* sub o domnie occidentală să le vedem toate acestea petrecîndu-se cu un cinism fără asemănare pe pămînt, fără asemănare în republicele Americei de Sud chiar, o spunem drept, nu ne-am fi aşteptat" (s. n.).

Fragmentul citat este ilustrativ şi pentru precizarea cu claritate a concepţiei lui Eminescu despre monarhia occidentală. Acelaşi tip de politică pe care tocmai l-am menţionat le este reproşat liberalilor în repetate rînduri, Eminescu opunîndu-i concepţia conservatorilor în privinţa aceasta: „Conservatorii trăiesc din averea lor, deşi fac politică; liberalii trăiesc din politică şi din averea statului; pentru conservatori principiile sînt credinţe mărturisite, pentru liberali pretexte de a ajunge la putere" (Eminescu, 1884: 138).

În ceea ce îi priveşte pe „reacţionarii" de la „Gîndirea", reţinem studiul lui Keith Hitchins, *Mit şi realitate în istoriografia românească* (1997), care ne captează atenţia şi prin perspectiva „din afară", prin tonul obiectiv, dincolo de exagerările unor exegeze româneşti eronate fie prin encomiasm şi lipsă de spirit critic, fie printr-o preocupare ostentativă de a incrimina tezele ideologiei avute în vedere. Autorul precizează curentele de gîndire europene ostile raţionalismului şi pozitivismului ştiinţific din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, la care se adaugă războiul, „a cărui cruzime şi capacitate de distrugere discreditaseră raţiunea şi subminaseră prestigiul civilizaţiei occidentale" (Hitchins, 1997: 265); punctul de vedere, perspectiva lui Keith Hitchins contrastează cu cea implicată de exegeza lui D. Micu, care bagatelizează critica gîndiristă a apusului, tratînd-o superficial. Intelectuali ca Nietzsche, Dilthey şi Eistein, Spengler, Ludwig Klages, Heidegger, Freud au un rol major în re-structurarea ideii despre lume (prin antiraţionalism, relativism, teoria declinului civilizaţiilor, elogierea neantului ca unică realitate şi, respectiv, prin studiul domeniului vast al inconştientului). Exista, aşadar, pe plan european un **climat intelectual** care să **predispună** la cîteva dintre soluţiile oferite de modelul gîndirist.

„Reacţia" la o civilizaţie pe care ideologii gîndirişti o vedeau scufundîndu-se este firească; faptul că nu exista o alternativă viabilă a dus la construirea unora percepute astăzi ca fiind fanteziste, însă reacţia în sine ne interesează în acest moment. Critica acestei civilizaţii ori opţiunea pentru

spiritualitate (fie în varianta lui de iraţional) nu era una ex-centrică, ci venea chiar din interiorul Occidentului.

Pe de altă parte, considerăm că vehemenţa polemicilor angajate în jurul „ortodoxismului” poate fi înţeleasă într-un mod mai adecvat atunci cînd este luat în calcul întregul context al epocii şi, mai ales, evenimentele care au avut rolul de a fi declanşat reacţiile gîndiriştilor. În primul rînd, e cunoscută poziţionarea lui Lovinescu din 1924 în această problemă (în 1924 „ortodoxismul”, cu notele trase mai tîrziu de Crainic, nu exista); nu era singurul în epocă. Ov. Papadima va cenzura în „Gîndirea” o carte în care se făcea "procesul ortodoxiei", comentînd: „Renegarea ortodoxiei pentru a rămîne pe poziţii occidentale (...) poate fi pentru d-sa liniştitoare - pentru noi ca neam însă, nu. Căci ortodoxia - ca şi legătura noastră cu lumea orientală - a fost şi este o realitate profundă pentru noi” (Ov. Papadima, Cronică la *Dialectica naţionalismului* de N. Roşu, în „Gîndirea”, nr. 2, februarie 1936). Menţionăm, totodată, şi o carte ce va stîrni o polemică în paginile „Gîndirii” – „Românismul lui Rădulescu-Motru - şi care proclama necesitatea „despărţirii” românismului de ortodoxie. Rădulescu-Motru nu mergea pînă la a proclama ortodoxia "spaţiu al dizolvării morale" (cum o făcuse Lovinescu), însă susţinea că aceasta nu poate constitui un factor de progres, fiind „chemată să ţină, în vecii vecilor, învăţăturile lui Christos în forma lor nealterată", contrastînd cu românismul, „spiritualitatea care ne dă mijlocul de a merge cu vremea, de a ne moderniza”[1].

Exagerările au fost numeroase, şi de o parte, şi de cealaltă. Unui unilateralism, comentează D. Micu referitor la reacţia lovinesciană la a privi ca fiind negativ tot ce vine din partea apusului, i se opune un alt unilateralism. Importanţa felului în care o poziţie extremă provoacă o alta în evoluţia ideologiilor sociale depăşeşte însă obiectivele acestui studiu; considerăm, totuşi, că o cercetare a ideologiilor din interbelic (ca, de altfel, a oricărei ideologii) trebuie să ţină seama de **caracterul acesta de teză-antiteză** a unor mişcări: privită în sine, o antiteză poate părea ca forţînd

[1] Îi vor răspunde şi Nichifor Crainic, şi D. Stăniloae, ultimul argumentînd că „ortodoxia nu e făcută să strălucească în vidul absolut sau să se odihnească veşnic în sine”, ci că misiunea ei e „aceea de a face ca învăţăturile lui Christos să modeleze fără încetare sufletele şi popoarele tocmai în direcţia virtualităţilor lor spirituale”; „ortodoxia nu învaţă pe om cu ce unelte se lucrează mai bine pămîntul şi nu spune nimic despre tehnica organizării în mare sau în mic a producţiei de orice fel şi a desfacerii”, ci e „un ritm, o măsură” spirituală.

limitele "bunului simţ" (privit, aşa cum o face Al. Paleologu, ca sinteză a eticului, esteticului şi adevărului), în timp ce exagerările "tezei" ţin de aceeaşi bruscare a bunului simţ şi de forţarea conştiinţelor „celuilalt”. Observaţia este făcută din perspectiva *înţelegerii* acestor ideologii, şi nu din punctul de vedere al justificării acestora.

Interesul nostru a fost orientat asupra punctului comun al ideologiilor gîndiriste şi eminesciene: **situarea în aceeaşi paradigmă a receptării istoric-literare** a lor; reflectarea în conştiinţa critică a opoziţiilor create în jurul lor (conservatorismul lui Eminescu vs. liberalism, pe de o parte; pe de cealaltă: reacţionarismul gîndirist la sincronizarea cu spaţiul apusean vs. opţiunea şi aspiraţia către modernizare) a fost făcută în termeni de perdanţi – învingători. „Reacţionarii” sînt, de fiecare dată, **perdanţii**.

Opunem acestei imagini în alb-negru o viziune a modernităţii ca proces în doi timpi, ai interacţiunii dintre o tendinţă puternic afirmatoare şi una critică, ultima constituind un **pol**, afirmă Matei Călinescu, generat chiar de prima tendinţă. Călinescu menţionează existenţa acestor două modernităţi, „una raţionalistă, cealaltă criticînd acerb raţiunea, ba chiar făţiş iraţională uneori; prima încrezătoare şi optimistă, cea de-a doua profund bănuitoare şi pornită să demistifice (...); una cosmopolită, cea de-a doua naţionalistă”; „În chip paradoxal, modernitatea în primul ei înţeles descris (...) generează singură şi polul opus, sub forma unor tradiţionalisme ce reacţionează la nivel cultural şi sînt adesea reacţionare, ori, la un nivel filosofic mai înalt, sub forma unei critici pesimiste, chiar nihiliste a modernităţii”.

Astfel, refuzul în faţa modernităţii în accepţiunea ei afirmatoare are un caracter ambivalent: legat pe de o parte de un scepticism care îşi refuză soluţiile acceptate în alte spaţii spre a şi le găsi pe cele proprii şi avînd drept consecinţă stagnarea în cvasi-răspunsuri, iar, pe de cealaltă parte, avînd conotaţiile lucidităţii în faţa slăbiciunilor unor modele oferite. În acest caracter ambivalent constă şi strălucirea şi lipsa de aderenţă la realitate a modelelor oferite de fiecare dintre aceste momente de opoziţie analizate: cel eminescian şi cel gîndirist. Pornite din nevoia de a generaliza, istoriile literare au în vedere numai una dintre dimensiunile negaţiei, adevărurile propuse de aceste istorii constituindu-se în discursuri la persoana întîi. În fond, nici această lucrare nu reprezintă decît o altă naraţiune, la persoana întîi, despre negaţie.

BIBLIOGRAFIE

Lucian Boia, 1997, *Istorie şi mit în conştiinţa românească*, Editura Humanitas, Bucureşti.
Nichifor Crainic, 1936, *Puncte cardinale în haos*. Editura Cugetarea, Bucureşti.
Mircea A. Diaconu, 2008, *Poezia de la „Gîndirea*”. Editura Ideea Europeană, Bucureşti.
Mihai Eminescu, 1989, *Opere X*, Editura Academiei Republicii Socialiste Române, Bucureşti.
Mihai Eminescu, 1984, *Opere XI*, Editura Academiei Republicii Socialiste Române, Bucureşti.
Mihai Eminescu, 2008, *Opere politice*, Ediţie integrală, alcătuită şi îngrijită de Cassian Maria Spiridon, Editura Timpul, Iaşi.
Keith Hitchins, 1997, *Mit şi realitate în istoriografia românească*. Traducere de Sorana Georgescu-Gorjan, Editura Enciclopedică, Bucureşti.
Eugen Lovinescu, 1924, *Istoria civilizaţiei române moderne*, Editura Ancora, Bucureşti.
Nicolae Manolescu, 2008, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, Piteşti.
D. Micu, 1975, *„Gîndirea” şi gîndirismul*, Editura Minerva, Bucureşti.
Z. Ornea, 1996, *Anii treizeci. Extrema dreaptă românească*, Editura Fundaţiei culturale române, Bucureşti.
„Gîndirea" - anul I (1921), anul IV (1924), anul XIV (1935), anul XV (1936), anul XVI (1937).

GEORGIANA MARCU (ZAHARIA)
Anul III, Bacău

Teoria „claselor pozitive” în publicistica ieşeană a lui Mihai Eminescu

Prolegomene la teoria „claselor pozitive”

Într-un stat tînăr precum România secolului al XIX-lea, în care introducerea formelor de cultură şi civilizaţie occidentale a devenit o necesitate, discuţiile referitoare la utilitatea acestora şi la modul cum ele pot fi adaptate realităţilor vremii erau inerente. Nu întîmplător, dezbaterile publice sînt dominate de cîteva teme cum ar fi cele privind organizarea statală şi forma de guvernămînt, dobîndirea independenţei, relaţiile dintre clasele sociale, chestiunea evreiască etc. În acest context, problemele economice constituie o preocupare constantă a presei, care urmăreşte îndeaproape acest domeniu. În deceniile care au urmat Unirii din 1859 şi instaurării monarhiei lui Carol I, se cristalizează în jurnalistica noastră cîteva direcţii de abordare a chestiunilor economice şi se disting cîteva probleme care captează interesul general.

Una dintre acestea o constituie situaţia claselor sociale, în care unii dintre gazetarii vremii văd cheia întregului aparat statal. Despre raporturile dintre aristocraţie (vechea boierime), arendaşi, noua clasă burgheză (comercianţi, mici industriaşi, cămătari etc.) şi ţărănime discută nu doar publiciştii, ci şi scriitorii, care găsesc o bogată sursă de inspiraţie în prezentarea acestor realităţi sociale (N. Filimon, Duiliu Zamfirescu, Ioan Slavici, I. L. Caragiale etc.) Principalele partide politice şi societăţi culturale nu vor rămîne nici ele străine de aceste probleme, dezvoltînd orientări ideologice diverse cu privire la această chestiune. În lupta sa împotriva „formei fără fond”, Titu Maiorescu include şi teoria „claselor pozitive” încă din 1868 în articolul *În contra direcţie de astăzi în cultura română*: „În aparenţă, după statistica formelor dinafară, românii posed astăzi aproape întreaga civilizare occidentală. Avem politică și știință, avem jurnale și academii, avem școli și literatură, avem muzee, conservatorii, avem teatru, avem chiar o constituțiune. Dar în realitate toate aceste sînt producțiuni moarte, pretenții fără fundament, stafii fără trup, iluzii fără adevăr, și astfel cultura claselor mai înalte ale românilor este nulă și fără valoare, și abisul ce

ne desparte de poporul de jos devine din zi în zi mai adînc. Singura clasă reală la noi este țăranul român, și realitatea lui este suferința, sub care suspină de fantasmagoriile claselor superioare. Căci din sudoarea lui zilnică se scot mijloacele materiale pentru susținerea edificiului fictiv, ce-l numim cultură română, și cu obolul cel din urmă îl silim să ne plătească pictorii și muzicanții noștri, academicienii și atenianii din București, premiele literare și științifice de pretutindeni, și din recunoștință cel puțin nu-i producem nici o singură lucrare care să-i înalțe inima și să-l facă să uite pentru un moment mizeria de toate zilele.” (Maiorescu, 1973: 168).

Titu Maiorescu accentuează şi datoria claselor culte în selectarea formelor străine potrivite nouă şi eliminarea celorlalte. Această nepotrivire a formelor străine cu fondul nostru, forme impuse nouă de-a lungul secolelor prin influenţe străine, va lua numele de „pseudocultură” în publicistica eminesciană.

Eminescu s-a ocupat încă din tinerețe cu problemele politice și naționale, formîndu-și o concepție hotărîtă despre stat, despre raporturile claselor sociale și despre evoluția firească a poporului român, iar activitatea publicistică a poetului se înscrie printre momentele caracteristice reacțiunii împotriva occidentalizării României. Problema „claselor pozitive” ocupă un loc central în preocupările lui Eminescu, el acordînd prioritate în organizarea societății omenești factorului muncă. Atenția sa se îndreaptă în primul rînd spre țărănime, producătorul principal de bunuri în societatea românească de atunci. Alături de țărănime, Eminescu îi situează pe meseriași, a căror ruinare o deplînge în repetate rînduri. Mortalitatea sporită în sînul „claselor pozitive”, ca urmare a condițiilor grele de viață și muncă, îl îngrijora și vedea în ea o primejdie pentru viitorul țării. Țărănimea era văzută ca purtătoarea istoriei unui popor, naţia în înţelesul cel mai adevărat al cuvîntului. Din această perspectivă, publicistica eminesciană devine una dintre formele cele mai pregnante de luptă pentru apărarea ființei naţionale a românilor.

În ***Spiritul critic în cultura românească***, Garabet Ibrăileanu vorbește despre o critică socială la Eminescu și trasează o linie de demarcație între reacționarismul lui Eminescu și cel junimist : „Aceste interese – ale țărănimii, ale răzeșilor, ale meseriașilor – vorbesc în critica socială a lui Eminescu. Reacționarismul, ca și antistrăinismul lui Eminescu la aceste interese se reduce! Căutînd principiul criticii lui, dezbrăcînd această critică în frazeologia filozofiei de stat germane, ajungem la concluzia că Eminescu a făcut procesul noii organizații politico-sociale în numele intereselor acelor

clase, deși, la o privire superficială, s-ar părea că Eminescu este un junimist care duce la extrem critica junimistă. În realitate, junimiștii au criticat o organizare politică, și critica lor a avut ca principiu, ca punct de plecare, interesele boierimii amenințate în viitor de către liberalism, pe cînd critica lui Eminescu, pe lîngă critica anomaliilor politice, făcută din punct de vedere reacționar (și într-aceasta el e junimist), a fost mai cu seamă critica unei organizări sociale, din punctul de vedere al claselor de jos, al claselor vechi, pozitive, cum le zice Eminescu (și aici nu mai e junimist).” (Ibrăileanu, 1996: 146-147).

Așadar, din punct de vedere politic, Eminescu a fost un reacționar ca și junimiștii, dar la el nu vorbea interesul vreunei clase înalte, ci al claselor mici, al meseriașilor, al răzeșilor și al țăranilor. Din aceste considerente a criticat Eminescu formele noi, care sărăceau și distrugeau aceste clase. Titu Maiorescu a criticat societatea românească doar din punctul de vedere al incompatibilității dintre formă și fond, în numele statului și nu al claselor de jos. Junimiștii se aplecau asupra problemelor naționale cu un interes mai mult rațional și științific decît patriotic. Însă prin firea sa pasionată, alimentată de peregrinările tinereții sale, prin cercetarea izvoarelor trecutului, Eminescu îmbrățișa problema națională ca pe o problemă cu adînci rezonanțe sufletești. Cu o astfel de concepție istorică, sufletul lui Eminescu nu putea fi decît „rural”, așa cum îl numește E. Lovinescu.

Cam în aceeaşi perioadă cu T. Maiorescu, dar de pe o poziţie antijunimistă, Eminescu realizează prima distincţie a „claselor pozitive”, pe care o găsim schiţată în programul redactat de comitetul central al congresului studenţesc care a urmat Serbării de la Putna din august 1871. Ea va fi dezvoltată în prelecţiunea *Influenţa austriacă asupra românilor din Principate*, publicată în „Convorbiri literare” la 1 august 1876. Esenţial pentru înţelegerea gîndirii economice eminesciene, acest studiu analizează teoria statului sub două aspecte. Eminescu insistă asupra individualismului organic al fiinţelor umane, dar consideră că aceste interese „individuale” sînt „armonizabile”. Prin armonizarea intereselor se obţin clasele sociale. Deoarece societatea există numai prin exploatarea unei clase prin alta, statul era chemat ca, printr-o organizare corespunzătoare, să deprindă clasele exploatatoare la o activitate utilă societăţii şi să înfrîneze tendinţele egoistice de a cîştiga mult prin muncă puţină. Pornind de la ideea conform căreia popoarele şi statele nu sînt produse ale inteligenţei, ci aşezăminte ale naturii, dar şi de la exemplele oferite din natură, poetul exemplifică organizarea

ideală a statului prin modelul stupului de albine, pe care îl întîlnim şi în nuvela ***Cezara***.

Problema „claselor pozitive" în publicistica ieşeană a lui Mihai Eminescu

O componentă importantă a activităţii de gazetar a lui Eminescu la „Curierul de Iaşi" o reprezintă articolele de factură economică, în care sînt abordate problemele fierbinţi ale vremii: problema evreiească, raporturile dintre clasele sociale, protecţionismul, convenţiile de comerţ etc. De pe o poziţie conservatoare, dar nu paseistă, poetul apără economia românească, militînd pentru dezvoltarea ei în mîinile românilor. De aici, atitudinile sale antisemite sau xenofobe, care au rădăcini economice.

Preocupările lui Eminescu pentru discutarea raporturilor între clasele sociale sînt timpurii. Dincolo de lecturile sale economice din perioada studenţiei, despre care vorbeşte G. Călinescu în *Opera lui Mihai Eminescu*, Dumitru Vatamaniuc atribuie poetului paternitatea articolului *Serbarea de la Putna întru memoria lui Ştefan cel Mare*, publicat în „Curierul de Iaşi" din 22-25 august 1871. Congresul studenţesc, a doua parte a serbării de la Putna, începe în 16/28 august 1871. Comitetul central alcătuise un program, care este discutat de studenţii români din Viena şi care cuprindea cinci puncte: înfiinţarea unui organ literar-ştiinţific al junilor români academici, formarea de comitete locale, respectiv, centrale, în fiecare provincie românească, combaterea cosmopolitismului şi lupta pentru drepturi naţionale, ideea dezvoltării economice prin întărirea de „clase pozitive", precum aceea a meseriaşilor şi stabilirea locaţiei viitorului congres, la Turda, locul unde fusese ucis Mihai Viteazul. Se poate presupune, deci, că, încă de acum, problema „claselor pozitive" era în atenţia tînărului Eminescu, pe care îl vedem implicîndu-se cu pasiune în lupta românilor transilvăneni şi bucovineni.

Schiţată în anii studenţiei vieneze, preocuparea pentru această problemă economică şi socială va deveni constantă în publicistica ieşeană, redactorul „Curierului de Iaşi" consacrîndu-i zeci de articole. În *Apărătorul legei şi Tipografia naţională*, articol publicat în „Curierul de Iaşi", IX, nr. 70, 23 iunie 1876, Eminescu invocă datele statistice spre a demonstra politica purtătorilor de capital străin în acapararea instituţiilor autohtone: „*Dar chiar dacă această tipografie n-ar fi lucrat cu mult mai ieftin decît d. Goldner, totuşi o autoritate românească trebuia s-o prefere şi să facă pentru ai săi*

ceea ce evreii fac pentru ai lor. Ei conspiră în sinagogă în contra creştinilor. Acolo se fixează preţurile, cînd concurenţa din partea creştinilor e nimicită şi cînd se simt ei stăpîni pe vreun teren economic. Acolo se hotărăşte moartea economică a meseriaşului român, la autoritatea ocultă a statului în stat, în comitetele ascunse ale alianţei universale. Dar cînd Tipografia naţională lucrează constant mai ieftin decît cea evreiască – nici atunci autorităţile româneşti să nu-i deie imprimatele lor?” (Eminescu, 1980: 134).

Eminescu acuză autoritățile române pentru că preferă să colaboreze cu o tipografie care aparține unui evreu, în ciuda faptului că practica tarife mai mari decît Tipografia națională. Poetul pledează pentru măsuri protecţioniste, pentru a stopa concurența neloială și monopolul purtătorilor de capital străin în propria noastră țară, punct de vedere păstrat de-a lungul activităţii sale de ziarist, dar şi în manuscrise.

În articolul *Şcoala comunală de meserii*, publicat în „Curierul de Iaşi”, IX, nr. 71, 25 iunie 1876, Eminescu acordă atenţie şcolii pentru faptul că ea pregătea meseriaşi şi contribuia, în felul acesta, la întărirea „claselor pozitive” din ţara noastră: „*Cu această ocaziune se ţin espuse, în tot timpul esamenelor, obiectele confecţionate de elevii şcoalei. Sîntem siguri că publicul nostru nu va lipsi de a vizita şcoala în aceste două zile pentru a-şi putea da sama de progresele junilor meseriaşi români. Espoziţiunea conţine obiecte a trei ateliere: acel al ciobotăriei, al croitoriei şi al tenechegiei. Acest atelier, înfiinţat abia de 3 luni, cu toată scurtimea timpului figurează în mod satisfăcător la espoziţiune atît prin varietatea obiectelor cît şi prin esecuţiunea lor bună şi solidă.*” (*Ibidem*: 136). Învățămîntul prin care tinerii se deprindeau cu activități utile, pentru a putea practica meserii productive, este încurajat de către Eminescu, considerîndu-l absolut indispensabil pentru un progres economic temeinic, dar și pentru răzbirea clasei meseriașilor.

Aceeaşi idee a necesităţii dezvoltării învăţămîntului practic din ţara noastră se regăseşte şi în articolul *Şcoala tehnică din Iaşi,* publicat în „Curierul de Iaşi”, IX, nr. 73, 2 iulie 1876. Învăţămîntul practic este legat de concepţia lui Eminescu cu privire la formarea unei clase de meseriaşi, cu bună pregătire, care să practice îndeletnicirile cu tradiţie la noi, pe cale de a se ruina datorită concurenţei capitaliste: „*La examenul practic, elevii au pus maşinele în mişcare şi au executat lucrări de strugărie şi fierărie înaintea ochilor persoanelor cari asistau. Cu această ocaziune am putut constata cu plăcere că nu aversiunea naturală, nu lipsa de talent îi face pe români să nu se ocupe cu lucrări industriale, oricît de grele, ci împrejurările economice în*

care trăiesc şi mai ales concurenţa omorîtoare a statelor vecine, cari pe lîngă avantagiul capitalielor mari mai au şi pe acela că-şi procură adesa materiile brute pe loc, pe cînd noi ni procurăm fierul din Siberia, de ex." (*Ibidem*: 141). Ideea sprijinirii unui învățămînt solid se împleteşte cu o altă teorie, aceea a golurilor economice, pe care le-au umplut străinii. Concurenţa neloială a evreilor ducînd la ruinarea meseriaşelor noştri şi, în cele din urmă, la dispariţia breslelor din cauză.

În articolul *[Bătrînii noştri erau practici…]*, publicat în „Curierul de Iaşi", IX, nr. 74, 4 iulie 1876, Eminescu pune în discuţie problema sporirii aparatului administrativ în dauna forţelor productive ale societăţii româneşti. Elemente cu o slabă pregătire intelectuală şi fără chemare pentru munca administrativă înaintau în slujbe fără să-şi poată justifica prezenţa în ierarhia socială. Se remarcă un dezechilibru socio-economic, avînd drept cauză sporirea nemotivată a sistemului administrativ care nu putea compensa nicicum sacrificiile pentru susținerea lui. Sacrificiile acestea erau făcute, în primul rînd, de ţărănime, atunci populaţia cea mai numeroasă a ţării. Iată ce spune Eminescu în articolul său: „*Bătrînii noştri erau practici şi pricepeau administraţie, finanţe şi economie politică, aşa precum un gospodar bun pricepe administrarea moşiei sale (…) Înmulţirea regulată a claselor muncitoare, bunăstarea casei statului şi a celor comunale, statul culturei vitelor şi pămîntului sînt atîtea dovezi că pentru a conduce economia generală a unui popor mai trebuie încă ceva, deosebit de cărţi franţuzeşti şi dicţionare enciclopedice, adică judecată sănătoasă, cunoaşterea dreptei proporţii între mijloacele întrebuinţate şi scopul urmărit. Oricari ar fi scopurile urmărite de clasa cultă a unui popor, ele sînt rele şi de nimic dacă nu ecuivalează sacrificiile aduse pentru realizarea lor, şi constatăm că mulţimea semidocţilor şi cîrciocarilor pe cari i-a produs sacrificiile stoarse populaţiilor rurale, nenumărata plebe a scribilor netrebnici, nu compensază defel sărăcirea şi mortalitatea poporului nostru. Dar la ce să mai vorbim noi, cînd cifrele vorbesc clar, cînd ele ni arată deosebirea între noi, cum sîntem (mai fără deosebire), şi cum erau ei.*" (*Ibidem*: 146-147). Eminescu se declară pentru menţinerea unui raport just între aparatul administrativ şi forţele productive ale societăţii. Problema aceasta a stat şi continuă să stea în atenţia tuturor statelor din lume, interesate de progresul lor. Comparînd situaţia anilor 1837, 1838 şi 1839 cu situaţia din 1876, poetul doreşte să sublinieze sistemul administrativ deficient, care nu venea deloc în sprijinul populaţiei rurale, ci o împovăra cu un număr crescînd al celor din clasele

suprapuse din sistemul administrativ. Noţiunea de „clasă pozitivă” este definită de Eminescu prin factorul muncă, care dă raţiune şi sens vieţii. Eminescu consideră „clasele pozitive” ţărănimea şi meseriaşii, însă vorbeşte în termeni elogioşi şi de vechea boierime.

În *Cestiunea orientului [„Ziarul oficios...”]*, publicat în „Curierul de Iaşi”, IX, nr. 79, 16 iulie 1876, Eminescu aplică ideile teoretice din conferinţa *Influenţa austriacă asupra românilor din Principate*, pe care o ţine în martie 1876. Se pronunţă împotriva înfiinţării unei confederaţii a ţărilor balcanice sub protectoratul imperiilor vecine și este pentru o confederație sub protectoratul propriu: „*În loc de a trăi pentru ele înşile, în loc de a forma prin clasele lor pozitive terenul înflorirei unei culturi naţionale, acele clase ar deveni mijlocul de trai pentru o cultură străină, pentru un popor străin, pentr-o industrie străină. Acele popoare ar ajunge la proletariatul plugului, ar fi silite să asude o zi pentr-o cutie de chibrituri, să plătească cu greaua lor muncă agricolă secăturile şi nimicurile industriale ale mult civilizaţilor austrieci, reprezentaţi prin d. Iţic Silberstein. Numai o Confederaţie Dunăreană cu o politică comercială protecţionistă şi sub protectoratul său propriu şi al nimănui altcuiva ar conţinea în sine sîmburi de dezvoltare adevărată. Post se teme că ne-am sparge capetele a doua zi. Ei şi? Noi ne-am bate, noi ne-am împăca. Cred că-i o stare mai preferabilă decît împăcarea prin beamteri austrieceşti cu mijlocirea kesaro-crăiescului feldwaibel.*” (*Ibidem*: 154). Formarea unei confederații sub protectoratul imperiilor vecine nu ar fi avut cum să aducă nicio ameliorare stării defectuoase în care se afla sistemul socio-economic al vremii. Practic, de munca grea și istovitoare a claselor noastre „pozitive” ar fi beneficiat doar imperiile protectoare, urmînd ca țările confederate să fie exploatate și nu dirijate către o înflorire economică sau culturală. Doar o confederație autonomă, cu un comerț protecționist ar fi putut să-și croiască propriul drum spre un progres statal real și prielnic individualității naționale, în ciuda eventualelor dispute care ar fi putut surveni între statele membre.

[„Convenţiunea de comerciu...”], publicat în „Curierul de Iaşi”, IX, nr. 81, 23 iulie 1876, este o aprobare adusă de Eminescu încheierii convenţiei comerciale cu Rusia, ca al doilea mare act care arată că România se găsea pe drumul emancipării de sub suzeranitatea otomană şi al intrării, după trei secole, în drepturile sale străvechi: „*Adevăratele baze asupra cărora repos aceste acte sînt : liberul schimb combinat cu protecţionismul, de unde rezultă că industriile noastre încă slabe sau în ajun de a se întemeia*

*sînt protejate şi acele întemeiate şi care nu se mai tem de nici o concurenţă străină, asigurate printr-*o *deplină libertate de comerciu, cu un cuvînt, cerealele noastre de esemplu care nu se tem de nici o concurenţă în ţara noastră sînt regulate prin menţionatele tratate pe baza liberului schimb, şi zahărul, sau mai bine industria zaharină care e încă în ajunul naşterii ei, pe baza protecţionismului.*" (*Ibidem*: 158-159). Întrebuințînd un discurs logic, poetul diferențiază liberschimbismul de protecționism și expune clar avantajele adoptării lor concomitent, în funcție de industria la care ne raportăm. Dacă se dorea binele unei industrii nou formate, precum cea a zahărului, era necesară introducerea unei politici de tip protecționist, pe cînd în cazul unei industrii cu vechime, solidă, precum cea a cerealelor, singura politică de comerț dorită și utilă se dovedea a fi liberschimbismul.

Conferinţa *Influenţa austriacă asupra românilor din principate* face parte din al XI-lea ciclu de prelecţiuni populare, *Influenţe consecutive asupra poporului român*, anunţat de revista „Convorbiri literare" în ianuarie 1875. Junimea se vede silită să amîne acest ciclu de prelecţiuni pentru anul următor, datorită intrării lui Titu Maiorescu în guvernul Lascăr Catargiu, în 7 aprilie 1875, ca ministru al cultelor şi instrucţiunii publice şi activitatea politică trece, pentru scurtă vreme, înaintea celei culturale. Programul prelecţiunilor anunţat în 1875 este reluat în 1876 şi supus la schimbări importante. Se modifică titlul cilclului, care primeşte o nouă formulare, *Înrîuriri asupra poporului român*. Se înlătură ideea de influenţă ca acţiune predominantă şi de succesiune în timp. Programul prelecţiunilor în noua formă este publicat în „Curierul de Iaşi", în 8 februarie 1876 şi în „Convorbiri literare" la 1 martie 1876.

Problema fundamentală pusă în discuţie de Eminescu este cea a raportului dintre Imperiul Austro-Ungar, ţară mare, cu o structură internă neomogenă, şi România, ţară mică, cu o structură internă omogenă, însă ale cărei funcţii vitale erau expuse acaparării exponenţilor imperiului vecin. Deşi cu o structură neomogenă, Austria există printr-un element internaţional, explică Eminescu, fără patrie proprie, fără naţionalitate, fără limbă, un om pur cosmopolit, adică preotul catolic, flancat de *beamterul austriecesc*. Poetul caută soluţii pentru apărarea fiinţei poporului român. El defineşte noţiunea de „clasă pozitivă" prin factorul muncă, care dă raţiune şi sens vieţii, incluzînd în rîndul „claselor pozitive" ţărănimea şi meseriaşii.

Eminescu explică individualismul cu care se caracterizează orice fiinţă organică, întrucît funcţia principală a vieţii este, nu realizarea unei

dorinţi, ci dorinţa, voinţa ca atare. Este vorba de acea voinţă oarbă de a trăi, împrumutată din filosofia lui Arthur Schopenhauer: „*Individualismul este tatăl înflorirei şi al decăderei, justiţiei şi a injustiţiei, binelui şi răului. Faţă cu această iluzie a inteligenţei şi a inimei individuale, care e cauza că om pe om se esploatează, om pe om se nimiceşte, faţă cu acest bellum omnium contra omnes, un ochi mai limpede zice : Stăi! Nimicind pe vecinul tău, tu loveşti în tine, căci puterile care esploatează natura brută s-au împuţinat, tu eşti mai sărac cu o sumă oarecare de puteri (...) Va să zică interesele individuale sînt armonizabile. Iată dar ideea statului : ideea armoniei intereselor.*” (*Ibidem*: 166). Rolul statului devine acela de a stabili armonia dintre clase, de a opri ca una să fie exploatată prin alta. De asemenea, datorită faptului că societatea există prin exploatarea unei clase prin alta care produce materiile brute, statul are obligaţia morală să se îngrijească de această clasă producătoare. Statul trebuie să fie, prin aspră organizare, contra semidoctismului, contra spoielii, contra tendinţei egoistice a acestor clase de a cîştiga mult prin muncă puţină. Societatea e, prin fire, *mişcarea*, iar statul *stabilitatea*.

Procesul ireversibil al trecerii de la feudalism la capitalism supune şi societatea românească unor prefaceri fundamentale: decăderea boierimii cu dragoste de ţară din vremea lui Alexandru cel Bun, Mircea cel Bătrîn şi Ştefan cel Mare şi odată cu aceasta ruinarea claselor pozitive şi acapararea funcţiilor statului de clasa scribilor. Vechile clase sociale, cu organizarea feudală nu pot face faţă producţiei capitaliste, de unde ruinarea lor. Eminescu pledează pentru păstrarea naţionalităţii noastre, iar pentru aceasta ne trebuie trei lucruri: stabilitate asigurată de un guvern monarhic, muncă productivă şi economie sau o dreaptă cumpănire între foloasele aduse de o cheltuială şi sacrificiile făcute pentru ea. *Influenţa austriacă*... este primul studiu teoretic, publicat de Eminescu, şi unul dintre cele mai importante din activitatea sa publicistică pentru că sintetizează cîteva din tezele fundamentale ale gîndirii sale social-politice, expune teoria asupra „claselor pozitive” şi afirmă prioritatea muncii, ca principiu fundamental, în progresul societăţii româneşti.

Am văzut, că, din conferinţa amintită, odată cu ruinarea şi disoluţia „claselor pozitive”, producătoare, ia naştere o mişcare nesănătoasă în societate, nu bazată pe muncă, ci pe privilegiu.

Prin această îngrămădire la porţile privilegiilor şi ale slujbelor se creează goluri economice pe care le umple un element străin. Pierind clasa

de mijloc, acesteia îi ia locul o pătură neproductivă formată din „proletari ai condeiului”.

În *[„Acest articol”]* publicat în „Curierul de Iaşi”, IX, nr. 104, 22 septembrie 1876, Eminescu aduce laude absolutismului austriac pentru faptul că a format printr-un „regim sobru” o şcoală de deprindere la muncă fizică şi intelectuală. Poetul se opreşte la aceste constatări, necesare demonstraţiei sale pentru starea de lucruri din România. Imperiul habsburgic urmărea prin „regimul sobru”, de fapt, exploatarea popoarelor de sub stăpînirea sa şi nu progresul lor social şi cultural.

Într-un articol mai amplu, *[„Se vorbeşte că în consiliul…”]*, publicat în „Curierul de Iași”, IX, nr. 125, la 17 noiembrie 1876, Eminescu întreprinde o cercetare a situaţiei românilor din Imperiul Austro-Ungar într-un moment în care guvernul român făcea demersuri pe lîngă marile puteri să obţină garantarea neutralităţii ţării noastre. Poetul insistă asupra unităţii culturale care ar pregăti desăvîrşirea unităţii statului national român şi cere să li se garanteze românilor uzul public al limbii lor pe pămînturile pe care locuiau şi biserica, două aspecte fundamentale pe care românii le garantau străinilor. Eminescu include în acest articol o scrisoare emoţionantă a primarului din satul Crasna, Grigore Iliuţ, adresată ministerului: „*Una, numai una, ne mănîncă pre noi ţăranii, ştiţi ce? Sărăcia. În cele mai multe sate sînt oamenii noştri săraci, şi n-au de unde face şcoale şi susţinea pre învăţători. Dară bun este Dumnezeu şi fondul nostru bisericesc este avut. El este menit şi pentru şcoale. Aşadară de vom rămînea pe lîngă astfeli de şcoale, ce ni convin mai bine în împregiurările în care ne aflăm, fondul nostru ni va sta într-ajutor cu bani pentru susţinerea lor, de care vom putea zice cu drept cuvînt că sînt ale noastre şi nu străine.*” (*Ibidem*: 257). Cercurile conducătoare din Imperiul austro-ungar se orientau în politica lor de deznaționalizare spre biserică și școală, care opuneau o rezistență organizată în apărarea ființei naționale a românilor din Bucovina și din Transilvania. Eminescu face o expunere amplă, pe bază de documente, asupra măsurilor luate de Curtea de la Viena și de guvernele de la Budapesta pentru îngrădirea activității bisericii pe tărîm politic și cultural și transformarea învățămîntului confesional cu limba de predare română, în învățămînt de stat cu predare germană și respectiv maghiară. Eminescu demonstrează dorința Curții de la Viena de a pune stăpînire pe Fondul religionar, mai ales că avea mîna liberă, împreună cu administrația locală, să acționeze pe linia politicii oficiale austriece și nu exista nici un for în stat care să le tragă la răspundere.

Relevînd unitatea dintre limbă şi naţionalitate, Eminescu considera că, prin limbă, fiecărui om i se lipesc de suflet preceptele bătrîneşti, istoria părinţilor săi, bucuriile şi durerile semenilor săi.

Concluzii

Eminescu se va declara net împotriva viziunii idealiste asupra statului, înţeles ca un contract sinalagmatic între indivizi. Afirmînd că popoarele nu sînt produse ale inteligenţei, ci ale naturii, statul trebuie văzut ca aşezămînt al naturii, nu al raţiunii. Se evidenţiază astfel deosebirea existentă între concepţia evoluţionistă hegeliană şi cea eminesciană, semnalată de G. Călinescu, căci la poet necesitatea istorică exprimă o ordine care nu e ordinea spiritului, ci a naturii reprezentate în el. Naturalismul eminescian este împins pînă acolo încît se ia ca model statul albinelor, urmînd ca mai apoi să se convertească de-a dreptul în pozitivism. În fapt, încă din articolul *Ecuilibrul*, Eminescu statuase că orice fenomen este un rezultat neapărat, neînlăturabil al unei cauze anterioare.

Considerăm că, dacă Eminescu ar fi trăit în zilele noastre, cu siguranţă ar fi adăugat un alt exemplu, şi mai adecvat, pentru modelul de stat ideal, şi anume cel oferit de un cercetător nonconformist, Shaun Ellis, care a ales să-şi trăiască viaţa într-o haită de lupi. Studiile sale au pornit de la cercetarea urletelor lupilor, pe care le-a înregistrat zi şi noapte, după care le-a ascultat în continuu pînă a învăţat că fiecare lup scoate sunete distinctive şi a putut să recunoască fiecare exemplar după „voce”. Ellis crede că aceste animale sînt foarte inteligente, cu un instinct deosebit, dublat de încredere şi stabilitate, caracteristici care deseori sînt prost înțelese de către oameni. Excentricul cercetător a recunoscut că multe persoane îl consideră nebun pentru că trăieşte alături de lupi, însă este de părere că studiul său va fi foarte important pentru progresul ştiinţei. Ellis a ajuns să-şi cîştige un rang în stricta ierarhie a haitei de lupi în care a ales să trăiască, ierarhie realizată în funcţie de vîrstă, inteligenţă şi construcţie fizică, merite care nu pot fi mimate, iar cine îndrăzneşte să nu-şi respecte rangul este imediat pus la punct. Iată deci o comunitate naturală, bazată pe armonizarea de interese, organizare vădit superioară comunităţilor create în mod artificial de om; artificiale în sensul formelor de orînduire împrumutate sau introduse silit de străini, și implicit nepotrivite fondului nostru intim.

Dacă s-ar ţine cont de „problema problemelor”, aşa cum o numeşte Al. Oprea, adică situaţia ţărănimii, Eminescu ar fi gata să primească oricare

dintre principiile agitate de liberali, iar concepţia sa evoluţionistă nu ridică obiecţii nici în calea industrializării. La Eminescu primează considerentele etico-economice, statuînd principiul fundamental al muncii. În lumea sa ideală munca devine liantul necesar între interesele fiecărui individ şi cele supreme ale unei obşti. În condiţiile moderne exista pericolul ca forţa coercitivă a statului impusă din afară să ducă la o depersonalizare a indivizilor, la o unidimensionalizare a vieţii lor spirituale.

Rolul statului devine acela de a stabili armonia dintre clase, de a opri ca una să fie prea exploatată prin alta. De asemenea, datorită faptului că societatea există prin exploatarea unei clase prin alta care produce materiile brute, statul are obligaţia morală să se îngrijească de această clasă producătoare. Statul trebuie să fie, prin aspră organizare, contra semidocților, contra spoielii și contra acestor clase care doreau să cîştige mult prin muncă puţină.

Despre *Influenţa austriacă asupra românilor din principate* va discuta şi G. Ibrăileanu, în studiul său *Curentul eminescian*: „*Pentru Eminescu, adevăratul program politico – social a fost (Sfîrşitul „Infl. austr.") domnia absolută, reînfiinţarea breslelor, boieria etc. Eminescu era aşadar reacţionar, din cauză că clasele de jos au fost sărăcite ori distruse de civilizaţia apuseană, de xenocraţie. Iar Eminescu trebuia să simtă şi să cugete aşa. De fapt, clasele producătoare, majoritatea ţării, au avut să sufere de noua stare de lucruri. E fatal aceasta, e o stare de tranziţie, e o verigă în lanţul progresului, aceasta-i altă vorbă. De fapt însă, aceasta a fost o tragedie grozavă, care a condiţionat, spre sfîrşitul veacului trecut, două atitudini duşmănoase stării celei nouă de lucruri, ambele utopice: utopia retrogadă a lui Eminescu; întoarcerea la trecut şi utopia revoluţionară a socialiştilor; săritura la o organizare „viitoare" socialistă. Aceeaş stare de lucruri, aceeaş nemulţumire a produs şi eminescianismul şi socialismul. Şi ambele aceste curente au fost utopii, pentru că niciunul nu reprezenta interesele realizabile ale unor clase. Breslele nu se puteau înfiinţa, socialismul nu se putea realiza, pentru că morţii nu învie şi pentru că nu se poate face ceva din nimic. Şi ambele curente au dispărut odată, acum cîţiva ani. Acum cîţiva ani a dispărut şi romantismul trecutului şi cel al viitorului.*"(Ibrăileanu, 1968: 84-85).

Idealurile politic și social ale lui Eminescu sînt retrograde, el poetizează trecutul istoric. În ***Sărmanul Dionis*** el se complace în visul că trăiește pe vremea lui Alexandru cel Bun. El nu poate concepe o altă stare

decît cea de odinioară, în care „clasele pozitive” să nu mai fie distruse. Nimicirea acestora echivala cu pierederea individualității și valorilor noastre ca popor. Și pentru dînsul, ca și pentru „Junimea”, ideea progresului conținea în sine ideea continuității istorice pe cale evolutivă, treptată, deoarece „progresul adevărat”, conceput de Eminescu, reprezintă o legătură naturală între trecut și viitor și se inspiră din tradițiile trecutului. În concepția lui, românul se confunda cu țăranul, păstrătorul tuturor virtuților, iar evoluționismul lui Eminescu a devenit un tradiționalism, cu toate atributele lui.

În sfîrşit, pentru Eminescu, naţiunea este reductibilă la clasele muncitoare, în primul rînd la ţărănime, care este purtătoarea istoriei unui popor, naţia în înţelesul cel mai propriu al cuvîntului. Din această perspectivă, publicistica eminesciană devine una dintre formele cele mai vehemente şi expresive de luptă pentru păstrarea identităţii naţionale.

BIBLIOGRAFIE

Al. Oprea, 1983, *În căutarea lui Eminescu - Gazetarul*, Editura Minerva, București.

Dumitru Vatamaniuc, 1985, *Publicistica lui Eminescu 1870-1877*, Editura Junimea, Iași.

Eugen Lovinescu, 1984, *Mihai Eminescu*, Editura Junimea, Iași.

G. Ibrăileanu, 1968, *Scriitori români şi străini*, vol. I, Editura pentru literatură, București.

G. Ibrăileanu, 1996, *Spiritul critic în cultura românească*, Editura Litera, București.

Mihai Eminescu, 1980, *Opere IX, Publicistică 1870-1877. Albina, Familia, Federaţiunea, Convorbiri Literare, Curierul de Iaşi*, cu un studiu introductiv de Al. Oprea, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București.

Mihai Eminescu, 2010, *Proză*, *Cezara*, Editura Litera, București.

Titu Maiorescu, 1973, *Critice*, vol. I, Editura Minerva, București.